



**Memoria y Arte: Una lectura del proceso de paz de 2016 con las FARC a la luz de la  
filosofía de Walter Benjamin**

Tatiana Machado González

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filósofa

Asesor

Rubén Darío Zapata Yepes, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia

Instituto de Filosofía

Filosofía

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

---

Cita

(Machado González, 2024)

---

**Referencia**

Machado González, T. (2024). *Memoria y Arte: Una lectura del proceso de paz de 2016 con las FARC a la luz de la filosofía de Walter Benjamin* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

**Estilo APA 7 (2020)**

---



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

---

## Tabla de contenido

Resumen .....	4
Abstract .....	5
Introducción .....	6
1. El proceso de paz de 2016 con las Farc: un acercamiento.....	9
Proceso de paz y conflicto armado colombiano.....	9
Rastrear la memoria, luchar contra el olvido .....	11
El camino de las organizaciones sociales y el arte.....	14
2. Pensar la memoria y el arte desde Walter Benjamin .....	17
Modernidad y capitalismo: el problema de la pobre experiencia.....	17
Historia y Rememoración.....	25
Fantasmagoría .....	31
Alegoría, Montaje e Imagen Dialéctica.....	34
3. Las obras de arte y la filosofía como posibilidad para la construcción de paz y memoria en Colombia .....	43
La obra de arte: fantasmagoría, denuncia e imagen .....	43
La narración de un territorio y los fragmentos de la memoria .....	45
La experiencia de los vencidos y la posibilidad de las imágenes.....	51
Conclusiones .....	60
Referencias .....	63

## Resumen

Este trabajo tiene como objetivo examinar la importancia de la memoria y el arte en el contexto del proceso de paz con las FARC en Colombia. Para ello, se fundamenta en el pensamiento de Walter Benjamin y analiza dos obras de arte: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Los reyes del mundo* de Laura Mora. Mediante un enfoque filosófico, se ofrecen perspectivas sobre el arte que van más allá de la simple denuncia social, explorando nuevas vías para comprender y transformar de manera significativa la experiencia de la sociedad ante el sufrimiento causado por el conflicto armado en el país. El texto se divide en tres capítulos principales, precedidos por una introducción y seguidos por unas conclusiones. El primer capítulo ofrece una visión general del conflicto armado interno en Colombia, centrándose en el proceso de paz de 2016 con las FARC, la importancia de la memoria y las iniciativas de organizaciones sociales y el arte en este contexto. Este capítulo proporciona un marco descriptivo e histórico que contextualiza los siguientes apartados, que exploran preguntas filosóficas sobre la memoria en Colombia. El segundo capítulo presenta e interpreta conceptos clave de Walter Benjamin, como la experiencia, la pobreza de la experiencia, la historia, la rememoración, la fantasmagoría, la alegoría, el montaje, y la imagen dialéctica. El tercer capítulo aplica y concreta las ideas de Benjamin a través del análisis de dos obras: una obra maestra de la literatura colombiana y una película reciente, también colombiana.

*Palabras clave:* memoria, arte, proceso de paz, filosofía, rememoración, imagen dialéctica

### Abstract

This work aims to examine the importance of memory and art in the context of the peace process with the FARC in Colombia. To this end, it is based on the thought of Walter Benjamin and analyzes two works of art: *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez and *Los reyes del mundo* by Laura Mora. Through a philosophical approach, it offers perspectives on art that go beyond mere social denunciation, exploring new ways to understand and significantly transform society's experience of the suffering caused by the armed conflict in the country.

The text is divided into three main chapters, preceded by an introduction and followed by conclusions. The first chapter provides an overview of the internal armed conflict in Colombia, focusing on the 2016 peace process with the FARC, the importance of memory, and the initiatives of social organizations and art in this context. This chapter provides a descriptive and historical framework that contextualizes the following sections, which explore philosophical questions about memory in Colombia. The second chapter presents and interprets key concepts of Walter Benjamin, such as experience, the poverty of experience, history, remembrance, phantasmagoria, allegory, montage, and the dialectical image. The third chapter applies and concretizes Benjamin's ideas through the analysis of two works: a masterpiece of Colombian literature and a recent Colombian film.

*Keywords:* memory, art, peace process, philosophy, remembrance, dialectical image

## Introducción

*Hasta que los leones tengan sus propios historiadores,  
las historias de cacería seguirán glorificando al cazador.  
Proverbio africano.*

La presente monografía tiene como propósito analizar la relevancia de la memoria y el arte en el marco del proceso de paz con las FARC en Colombia, tomando como base el pensamiento de Walter Benjamin y dos obras de arte: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Los reyes del mundo* de Laura Mora, de manera que por medio del ejercicio filosófico puedan generarse acercamientos a lo artístico que vayan más allá del propósito de la denuncia social, y pensar así en otros caminos para analizar y transformar significativamente la experiencia de la sociedad ante el padecimiento del conflicto armado en nuestro país. En este sentido, se busca responder a una necesidad urgente surgida de la firma de los acuerdos de paz con las FARC en el 2016, esto es, la necesidad de recuperar las voces aplacadas por la violencia ya que, ahora que la mencionada guerrilla se ha desmovilizado, se aprecia de fondo el telón de una violencia estructural que, aunque siempre estuvo allí, permanecía oculta tras los escandalosos titulares de los medios tradicionales de comunicación.

En diversos contextos se habla de la memoria como un elemento fundamental para la no repetición de las atrocidades del conflicto armado, lo cual abre las posibilidades para que todos los actores sociales participen con su propia voz de una melodía a la que antes solo unos pocos sonidos eran bienvenidos. Esta nueva melodía precisa de un hilo conductor que enlace las diversas y distantes voces en torno a una tarea de vital importancia en la filosofía benjaminiana: redimir a los vencidos. Benjamin señala que para el cumplimiento de dicha tarea no bastan los contenidos escolares brindados desde los colegios ya que estos por sí solos no permiten una experiencia genuina de los contenidos brindados. En palabras del filósofo berlinés:

Nuestra escuela está llena de falso romanticismo. Lo que nos da de los dramas, de los héroes históricos, de las victorias de la técnica y de la ciencia, todo eso es falso, ya que nos lo da fuera de su propio contexto espiritual (Benjamin, 2007, p.44)

Esto se puede relacionar con la mirada que se tiene del conflicto armado de las últimas seis décadas, la cual se presenta como una seguidilla de acontecimientos lineales con una causa y un

efecto que ignoran por completo el contexto, las subjetividades y las sensibilidades que han quedado desgarradas en medio de la guerra. La exigencia de reconstruir la memoria implica, según lo deja entrever Benjamin, una búsqueda de trozos discontinuos y dispersos a través de los siglos, que parecen no tener racionalidad alguna pero que, en el esfuerzo de conectarlos, darán forma a una constelación que permita, desde la perspectiva de este trabajo, conocer la relación histórica que existe entre los indígenas asesinados y esclavizados por los europeos y el desplazado que apenas llega a la ciudad huyendo del hambre y de la muerte.

En cada instante existe la oportunidad revolucionaria de redimir a los caídos, prueba de ello son los esfuerzos de las organizaciones sociales y comunitarias conformadas por seres humanos que se resisten al olvido y que, en algunos casos, arriesgando sus propias vidas, mantienen sus experiencias del conflicto y sus demandas de justicia como un fuego vivo. El arte y la cultura han sido para ellos combustible que aviva esa llama, y, a veces, sin ningún conocimiento conceptual y sin apoyo de la institucionalidad, se tomaron el arte para sí como herramienta: el grafiti, el testimonio que se hace literatura, el tejido y las infravaloradas artesanías que le dan forma a la memoria desconocida y oculta.

Durante casi seis años, quienes conformaron la Comisión de la Verdad se dieron a la tarea de construir un informe final y unas recomendaciones en torno a lo que sucedió durante el conflicto con la guerrilla de las FARC. Dicha Comisión encontró que las comunidades ya tenían experiencia en resguardar sus memorias, documentando los hechos y llevando sus muertos a la espalda. A su vez, se encontró en el arte una forma de comunicar lo que es innombrable: Novelas gráficas, museos de memoria, cancioneros, poemas, etc. Todas ellas constituyen las formas que ha tomado la memoria para llegar a ser vista y escuchada, un medio para mostrar que la pérdida que implicó el conflicto siempre fue colectiva.

La apuesta aquí es rescatar en el presente una filosofía que nos invita a “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2008, p.43), y que reconoce en las posibilidades de la memoria y el arte, en tanto elementos culturales e históricos, una oportunidad de llegar a las masas con el cometido revolucionario de redimir el pasado y transformar el futuro. Esto sin perder de vista que los conceptos en la obra de Benjamin “no tienen nada de estático [sino que] experimentan cambios de significado” (Opitz y Wizisla, 2014, p.10). En este sentido, el lector no debe esperar de este trabajo un recorrido lineal y unívoco de las obras del filósofo alemán, sino un acercamiento argumentativo a aquellos conceptos que resultan esenciales para la comprensión del tema de la memoria y el arte.

Algunos de estos conceptos son el de experiencia, rememoración, montaje e imagen dialéctica, desde los cuales se busca construir un sentido que aporte, a la luz de la filosofía, a la comprensión de una parte de la historia y contexto colombianos.

Así pues, se abordarán las principales ideas de los escritos de Benjamin que guardan relación con el tema propuesto: *El libro de los pasajes*, *El autor como productor*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Experiencia y pobreza*, *El origen del "Trauerspiel" alemán*, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, *Pequeña Historia de la Fotografía*, *El narrador y las Tesis sobre el concepto de Historia*; por otra parte, se revisarán algunos informes de organizaciones sociales e instituciones gubernamentales que documentan expresiones artísticas para, finalmente, analizar los aspectos filosóficos de dos obras de arte que han servido para pensar desde diversas perspectivas la violencia del conflicto armado en Colombia, a la vez que de ellas se pueda rescatar, desde un paradigma filosófico, una apuesta para la comprensión crítica de las problemáticas aún persistentes en el territorio colombiano; se trata de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y la película *Los reyes del mundo* de Laura Mora. De esta manera aparecerán más claramente no sólo las ideas de Benjamin, sino también la relación que estas guardan con el problema planteado en el proyecto: Una lectura filosófica de la obra de arte que trascienda una lectura tradicional de denuncia y abra otros caminos para pensar la realidad de la violencia en Colombia, y las experiencias de las personas ante lo padecido en el conflicto armado.

## 1. El proceso de paz de 2016 con las Farc: un acercamiento

*Un día, después de la guerra, si hay guerra, si después de la guerra hay un día, te tomaré en mis brazos y te haré con amor el amor, si después de la guerra hay amor, y si hay con qué hacer el amor.*

*Jota Mario Arbeláez*

### Proceso de paz y conflicto armado colombiano

El acuerdo de paz firmado entre el gobierno colombiano y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en 2016 fue celebrado por muchas naciones alrededor del mundo. Las grandes potencias económicas del norte global elogiaban los diálogos que ponían fin a más de 60 años de conflicto interno. Tanta admiración generó este proceso que el presidente de Colombia de aquel entonces, Juan Manuel Santos, recibió un Premio Nobel de Paz por “sus esfuerzos resolutos para poner fin a la guerra civil de más de 50 años de duración” (The Nobel Peace Prize, 2016). Dicha posición pudo generar la sensación de que se podía acabar con el conflicto sin más esfuerzo que la firma de un documento. Sin embargo, se hace necesario cuestionar dicha postura si se piensa en la recepción que tuvieron dichos acuerdos entre los colombianos.

En 2016 se llevó a cabo un ejercicio electoral en el que los colombianos podían expresar democráticamente su postura frente a los acuerdos de paz con las FARC en la Habana, y lo que sucedió en ese momento es algo que, a ojos incautos y sin conocimiento del contexto político y social colombiano, resultaría difícil de creer: un triunfo por mínima diferencia del *no a la paz* frente al *sí a ella*, lo que deja entrever que más de la mitad del país creía en una justicia arcaica y retrógrada basada en la antigua ley del talión. Lo que la mayoría quería no era paz sino venganza contra las FARC.

Ahora bien, las campañas surgidas en torno a la discusión sobre si se debía firmar o no el acuerdo de paz por parte del Estado colombiano revelaron los alcances de la técnica y la tecnología para sembrar desinformación y miedo entre los votantes, y así, ante los ojos de la mayor parte de la población, los ideales de justicia y de paz terminaban por disolverse en la estrepitosa derrota de un Estado que, luego de más de 262 mil muertos (Romero, 2018), no podía imponer un castigo a los responsables, sino que, antes bien, serían reintegrados a la sociedad con una propuesta de

perdón y reparación. Así entonces, firmar la paz implicaba, para más de la mitad del país, la derrota de sus valores morales y éticos y la imposición de unos nuevos con los que se verían obligados a aceptar una justicia que no es punitiva. Por otro lado, estaban quienes en la firma de los acuerdos encontraban la oportunidad de reducir pérdidas económicas, y producir capital a través del acceso a recursos naturales que estaban, hasta ese momento, aislados por el conflicto armado.

Una multiplicidad de voces se escuchaba amplificadas por los micrófonos de los medios de comunicación, y en redes sociales se presentaban debates en donde se defendían diferentes intereses, pero muy poco se oían las voces de los y las campesinas que vivían en medio de los enfrentamientos por el territorio y el narcotráfico. Al final, el día de las votaciones y del escrutinio del plebiscito, el *sí a la paz* se impuso en las regiones donde con más fuerza ha golpeado la guerra y en las que la ruralidad es más extensa. Estos resultados pueden interpretarse de diferentes maneras dependiendo de los ojos que los lean, pues el *sí a la paz* pudo haber ganado en estos territorios, ora como resultado de presiones del grupo armado con quien se negociaba, ora como la esperanza manifiesta de encontrar una salida negociada a la guerra que llevase a un proceso de restauración de la paz.

Lo que resulta claro es que para las personas que llevan a la espalda el sufrimiento, la amenaza de la muerte y el despojo, la paz no es algo opuesto a la justicia, pues no se trata ya de la ley del talión, sino de tener por fin una vida digna y tranquila en sus propios territorios. En el marco del conflicto armado con las FARC, de acuerdo con el Registro Único de Víctimas, el 87% de las víctimas de desplazamiento forzado eran habitantes de zonas rurales (Red Nacional de Información, 2016). Es así como parece que surgen dos versiones de la vida y del tejido social y, sobre todo, de la historia: Por un lado, aquella que es divulgada por los medios tradicionales de comunicación y, por otro, aquella que suena como eco desde los lugares más marginados y periféricos del país.

Con todo, que en el imaginario colectivo se haya instalado la idea de que en Colombia se ha alcanzado la paz como un hito histórico, nos lleva a considerar que hay poco conocimiento en torno a procesos de paz anteriores y que, en muchas ocasiones, son reducidos a cifras, datos y anécdotas. Piénsese, por ejemplo, en aquel acuerdo que se firmó en septiembre de 1953 entre el general Rojas Pinilla y el líder de la guerrilla liberal Guadalupe Salcedo, siendo este último asesinado en 1957. Este hecho se tomó como una traición a la paz y es percibido por algunos historiadores y periodistas como el suceso que dio lugar al surgimiento de distintos grupos

guerrilleros conformados por hombres de la ruralidad, los cuales esperaban el cumplimiento de la amnistía ofrecida por el Estado y la garantía de sus derechos como ciudadanos (Espinosa, 2020).

También otros procesos de paz fueron llevados a cabo con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en 2005, y con el Movimiento 19 de Abril (M-19) en 1989, e incluso en la década de 1980 ya se había llevado a cabo un proceso de paz con la guerrilla de las FARC. Ahora bien, es importante aclarar que no se deben percibir estos diferentes acuerdos como caminos perfectibles de aprendizaje que llevan a un proceso de paz más logrado y eficiente, porque entonces sería necesario esperar un siguiente mejorado proceso de paz, y otro más, y así continuamente, lo cual solo nos dejaría un ciclo sin fin mientras la violencia se hace cada vez más compleja y difícil de entender.

Cabe resaltar que estas consideraciones no buscan rechazar ramplonamente el proceso de paz de 2016, sino que se trata de leerlo en clave de una exigencia crítica que lo aprecie en relación con algo que está oculto a simple vista: la violencia estructural y sistemática ejercida desde una parte de la sociedad colombiana hacia otra y que es tan vieja como el mismo descubrimiento de América. Esto es por lo que resulta difícil ver que es esta misma violencia la que impide una implementación real de los acuerdos logrados en La Habana en 2016. Aun así, una de las cosas que la implementación del más reciente acuerdo de paz con las FARC ha dejado ver es el potencial de la memoria para transformar el orden social establecido, esa memoria que ha sido protegida con la vida de hombres y mujeres que, en medio del conflicto, emplearon toda su fuerza para conjurar, aunque sea desde la muerte, el olvido al que se les ha condenado en vida, y si es cierto que somos olvido, esto solo puede significar que en nosotros late la posibilidad de ser memoria.

### **Rastrear la memoria, luchar contra el olvido**

A lo largo del conflicto armado colombiano, muchas imágenes han sido transmitidas por televisión, las cuales se fueron acumulando como recuerdos individuales, como quien colecciona figuras de aquello que le parece, en virtud de su lejanía, extraordinario. Ahora bien, en una época en la que se pasa rápidamente de lo análogo a lo digital y en la que cada vez es más acelerado el ritmo de vida de las personas, esta actitud de quien va coleccionando todo aquello de lo que no puede hacer experiencia real, es decir, aquello frente a lo cual no tiene tiempo para detenerse, se convierte en la norma y en la cotidianidad misma. De aquí que muchas personas recurran a

recuerdos del pasado, expresados, sobre todo, en fotografías, para suplantar la capacidad de experimentar el presente. A propósito de esto, Elizabeth Jelin (2002) señala:

Vivimos en una era de coleccionistas. Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan, los archivos oficiales y privados de todo tipo. Hay un culto al pasado, que se expresa en el consumo y mercantilización de diversas modas «retro», en el boom de los anticuarios y de la novela histórica. En el espacio público, los archivos crecen, las fechas de conmemoración se multiplican, las demandas de placas recordatorias y monumentos son permanentes. Y los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea. (p.9)

Así, en lo que respecta al conflicto armado, muchas veces se ha querido ver como un conjunto de datos verídicos los recuerdos de acontecimientos pasados que han sido divulgados, en su mayoría, de forma parcializada y sin sentido crítico, por los medios masivos de comunicación; creando así un sentido de la memoria desvinculado de las experiencias concretas de los sujetos que han padecido la violencia. Por ello, aunque estas imágenes permanecen en la mente de los colombianos y constituyen parte importante de aquello que se siente, se piensa y se dice del conflicto armado y de la implementación de los acuerdos de 2016, ellas no constituyen una memoria colectiva que pueda generar acciones que transformen el estado actual de las condiciones que padecen las comunidades que, después de años de una supuesta implementación, se encuentran sufriendo los estragos de una guerra interminable. Apremiar los estragos de la guerra a través de una pantalla implica que quien transmite las imágenes es quien decide qué es aquello que debe ser visto y qué no. Esto fue aprovechado por algunos canales de televisión, emisoras, periódicos y, en general, medios masivos de comunicación con gran alcance debido al gran capital que poseen, para invisibilizar aquellas situaciones de la guerra que no resultaban convenientes a los intereses empresariales de quienes manejaban sus hilos casi transparentes.

Así, los estragos de los ataques de las FARC saturaron los encabezados y los noticieros, y aunque las masacres perpetradas por las AUC en complicidad con el ejército también llegaron a aparecer en los medios tradicionales de comunicación, estas eran presentadas como resultados de la lucha contra la insurgencia. Piénsese en hechos como los ocurridos en el Salado en 1997, en Riosucio - Chocó en 1999, o en el Aro en 1999, los cuales quedaban registrados por algunos medios

como golpes a las guerrillas. Así, si miramos al pasado, con la información que han proporcionado los acuerdos de Ralito en el 2005 y los de la Habana en 2016, parece que para la opinión pública en el momento más álgido del conflicto había población civil asesinada y desplazada a manos de la guerrilla, pero en lo que refería a ataques del ejército nacional y las AUC se trataba de guerrilleros muertos en su ley.

Este es el contexto en el que gran parte de la población hacía de espectadores, mientras eran asesinados los miembros de la Unión Patriótica, defensores de derechos humanos, denunciante de la relación entre el ejército nacional y las Autodefensas y mientras 6 millones de personas eran desplazadas de sus territorios (Informe final, Comisión de la Verdad, 2022). Dicha actitud ha sido mantenida hasta ahora, cuando, con ojos impávidos en pantallas de televisión y en las de los celulares, se aprecian, uno tras otro, los nombres de líderes sociales asesinados junto a los de los firmantes de la paz que han encontrado la muerte después de dejar las armas. Lo que se ha juzgado como ausencia del Estado en las regiones más apartadas del país, donde ruralidad y pobreza parecen sinónimos, se trata en realidad de una presencia que, en la lucha contra la insurgencia, juzga y castiga indiscriminadamente a campesinos, comunidades indígenas y afrodescendientes como enemigos de los propósitos del Estado.

Así pues, no puede afirmarse que el conflicto armado en Colombia se encuentre en el olvido o que las dificultades de la implementación del acuerdo de paz se deban a falta de información, ya que en nuestro presente, tal y como hace tres décadas, los medios masivos de comunicación saturan de información a las personas, con titulares de última hora como, por ejemplo, noticias urgentes acompañadas de imágenes impactantes que se alojan de manera terrorífica en las mentes de los colombianos y que mantienen la vida en vilo como si siempre pendiera de un hilo. Esta es la forma que han tomado los recuerdos para quienes las vivencias del conflicto están mediadas por voces con intereses particulares.

Ante todo, es plausible afirmar que la lucha por la memoria de las víctimas en el marco del proceso de paz con las FARC no es, en sentido estricto, una lucha contra el olvido, sino una lucha contra supuestas verdades que han sido impuestas y que han pasado a hacer el tesoro inalterable de los coleccionistas hegemónicos de Colombia. Frente a esto es importante comprender que no existe una colección de hechos ya ocurridos, como si fuesen verídicos y solo estuvieran allí para su recuerdo y conmemoración. No, no hay una memoria en singular, sino memorias, en plural, así lo expone Jelin (2002) cuando afirma que:

Hay una tensión entre preguntarse sobre lo que la memoria es y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad» (p.17)

Lo importante es tener presente que, por un lado, no se trata de rescatar una memoria olvidada e imponer sobre las actualmente dominantes sino comprender la memoria como espacio de lucha política y desde la cual es posible redimir a aquellos que han sido acallados por corrientes historicistas; y, por otro lado, la memoria no es sinónimo de colección o acumulación de recuerdos, pues no se trata de compilar el pasado para luego simplemente admirar, contemplar o lamentar sino que, antes bien, se busca la posibilidad para diversas construcciones de sentido que respondan a las diversas perspectivas y experiencias de la realidad, y no una visión que pretenda ver en el pasado solo un hecho conmemorativo. Lo que está presente aquí es un sentido de la memoria que lleva a la acción y a la transformación social, y no al mero recordar imágenes que han transmitido los medios de comunicación.

Ahora bien, cabe resaltar que, aunque no todos los colombianos son actores directos de los diferentes espacios creados en el marco de la Comisión de la Verdad para materializar los hechos olvidados a través de museos, lugares de escucha y espacios jurídicos, ellos sí presentan la oportunidad de que cada uno reconozca el papel que jugó en el conflicto y, más importante aún, el que se tiene en la construcción de una nación en paz.

### **El camino de las organizaciones sociales y el arte**

A lo largo de los años que ha durado el conflicto armado, las diferentes organizaciones sociales y de víctimas se han opuesto radicalmente a olvidar aquello que les ha sucedido como colectivos y como individuos. Estas formas de resistencia se han retomado por parte de la Comisión de La Verdad con la intención de partir de allí para construir el relato de lo sucedido. La resistencia de las comunidades se da desde diversos aspectos: la economía, la relación con la naturaleza y el arte, es decir que más que contar una historia, estos colectivos dan cuenta de unas formas de vivir que se vieron amenazadas por la guerra o que, en los casos más extremos, fueron exterminadas. Un ejemplo claro es el de los pueblos étnicos para quienes el reclamo por la memoria no se reduce al momento histórico en el que se da el conflicto armado con la guerrilla de las FARC, sino que es

atravesado por la persecución y la destrucción de sus tradiciones culturales, su lengua y sus territorios.

Los pueblos indígenas y las comunidades afrodescendientes, además de tener en peligro sus vidas, han estado en riesgo de que la cultura que representa sus raíces y que determina la relación con el mundo que les rodea, desaparezca. Existen diversas expresiones de la resistencia de las comunidades étnicas en el país que se relacionan con la lucha por conservar la conexión ancestral con la tierra y la memoria. Estas luchas pasan por el lenguaje, por el sentido espiritual y por las prácticas mismas de vida. Pocas veces estas formas de resistencia han recibido apoyo de la institucionalidad, precisamente porque muchas veces el Estado ha actuado en su contra; sin embargo, a pesar de las adversidades, se han mantenido en el tiempo y han ganado espacios. Un ejemplo de esto es el proceso social llamado *La liberación de la madre tierra*, liderado por el pueblo Nasa en el norte del Cauca, al sur del país, una zona históricamente golpeada por el conflicto y el narcotráfico. Allí, hombres, mujeres, jóvenes, niños y abuelos han decidido recuperar su territorio ancestral de las manos de la industria azucarera y se han alzado en una voz que recuerda que en Colombia no vivieron pueblos indígenas, en pretérito, sino que viven, en presente.

También los firmantes del acuerdo de paz han dado vida a alternativas políticas, pues en el marco de la implementación de los acuerdos de 2016 han transformado el significado de su lucha, sin abandonarla, a través de proyectos productivos comunitarios. Estas personas y sus familias se ven amenazadas día a día por la estigmatización y la violencia en una sociedad que parece recriminarles su deseo de habitar el mundo sin empuñar un arma y de luchar por sus derechos a través del trabajo, la palabra, la participación política y el arte. Este último les ha servido como herramienta para mostrar una cara que los colombianos no han tenido la oportunidad de ver. Una de sus herramientas es la fotografía, la cual ha sido privilegiada puesto que capta instantes de su vida cotidiana y se transforman en épicos momentos de resistencia. Existen muchas historias que reflejan esta lucha. Piénsese en una en concreto, un colectivo llamado *Miradas*, el cual tiene entre sus integrantes a algunos firmantes del acuerdo de paz y avanza con un propósito específico: visibilizar los proyectos productivos y experiencias en el marco de la implementación para la construcción de memoria. El arte se convierte en la imagen de la vida que es posible sin los límites de la guerra y la violencia.

En Colombia no es nueva esta relación del arte y la memoria pues, los artistas colombianos no han podido eludir el impacto de la guerra en sus obras, y en estas están, intencionalmente o no,

las huellas de un conflicto que nos ha tocado a todos. El arte nos ofrece un retrato no solo del conflicto entre el Estado y la antigua guerrilla de las FARC, sino que se remonta a las violencias ejercidas históricamente por los privilegiados sobre los cuerpos de los desposeídos. Se trata entonces de pensar el arte y sus diversas manifestaciones, las de antes y las de ahora, como la posibilidad de, primero, mantener los recuerdos de los acontecimientos y las luchas de aquellos que han vivido el conflicto del país; y, segundo, su potencialidad educadora o pedagógica en la construcción de una sociedad más solidaria, comprensiva, empática y, sobre todo, pacífica.

Tras esta contextualización, habiendo sugerido un primer acercamiento al entorno del proceso de paz, a unas primeras concepciones de la memoria y a algunas de las tareas del arte en torno a ella, habrá que examinar cómo la filosofía de Walter Benjamin puede aportar a una comprensión más significativa de la memoria y el arte en el marco del conflicto armado colombiano.

## 2. Pensar la memoria y el arte desde Walter Benjamin

*La empresa de Benjamin no era la nostalgia por el pasado, sino el conocimiento crítico necesario para una ruptura con la más reciente configuración histórica.*

*Susan Buck-Morss*

### **Modernidad y capitalismo: el problema de la pobre experiencia**

En su texto titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera* (2001), Walter Benjamin realiza una fuerte crítica a la ausencia de posibilidades para crear experiencias que ha provocado la modernidad y el sistema capitalista; se trata de lo que él mismo menciona como la *pobre experiencia*:

La Ilustración careció de autoridades, no en el sentido de algo a lo cual hay que someterse sin derecho a la crítica, sino en el de potencias espirituales que otorguen un gran contenido a la experiencia. La consecuencia de la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendentemente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruin concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano. Se trata de ese estado de cosas frecuentemente recalado como de ceguera histórica [...] de la Ilustración. (Benjamin, 2001, pp.76-77).

Esta idea evidencia que los dardos de Benjamin se dirigen especialmente a Kant, en tanto que el concepto de experiencia presente en su obra sigue el camino del pensamiento moderno. Se trata de una experiencia fundamentalmente positivista influenciada por el auge de la nueva ciencia. En ese sentido, el problema de la experiencia en Kant tiene una pretensión preponderantemente epistemológica, es decir que de lo que se trata es de comprender su papel en el proceso de conocimiento, y si bien en su introducción a la *Crítica de la razón pura* señala que “no hay duda de que todo nuestro conocimiento comienza por la experiencia” (Kant, 2009, B1), a los ojos de Benjamin se trata de una experiencia insuficiente y que deja de lado elementos esenciales en la vida de los seres humanos.

Así, al revisar el primer apartado de la mencionada obra de Kant, titulado *La estética trascendental*, el lector se encuentra con que el tema de la experiencia apunta a lograr identificar las condiciones a priori del conocimiento sensible, las cuales el filósofo comprende desde los conceptos de espacio y tiempo. Espacio y tiempo serían estructuras a priori del sujeto trascendental que posibilitan y justifican la experiencia y, por tanto, el conocimiento sensible. El problema de esta concepción, como bien lo señala Amengual (2007), es que, en primer lugar, la experiencia del individuo está limitada a sus estructuras a priori en tanto sujeto en general, con lo cual los aspectos afectivos, desiderativos y motivacionales no tienen cabida en el proceso de la experiencia; y, en segundo lugar, dado que tales estructuras trascendentales son las posibilitadoras del conocimiento sensible, entonces el individuo no *experimenta* el mundo desde su condición como sujeto histórico o social sino sólo como sujeto trascendental. De aquí que se afirme que desde la concepción kantiana:

Los contenidos de experiencia que adquiere cada individuo -que objetivamente pueden considerarse como contingentes [piénsese, por ejemplo, en sus afectos, sus temores, en general sus aconteceres en su existencia] - y que pueden ser decisivos en su vida, no juegan ningún papel. El hombre solo aparece como sujeto racional abstracto. (Amengual, 2007, p.16)

Se tiene entonces que esta pobre experiencia despoja de historia al sujeto, le arrebató sus momentos de vida que han influido en la construcción del ser humano que es y que le hace tener cierta manera de relacionarse, vivir, sentir y pensar. Y si se considera, por ejemplo, en el caso de aquellos sujetos que han padecido el conflicto armado, ¿cómo podría decirse que su conocimiento del mundo no está determinado por el conjunto de sucesos que ha marcado sus vidas en medio del dolor, la muerte, la sangre y la lucha? ¿Cómo decir que sus experiencias no están determinadas por sus propias historias? Es claro que afrontar esta precariedad de la experiencia requiere desligarse del campo del método científico positivista y rescatar aquella experiencia que es pasajera y temporal (Abadi, 2013, p.172), pero que no por ello carece de importancia para el problema filosófico del conocimiento. Así pues, pensar el sujeto desde una perspectiva histórica y, a su vez, poder establecer conexiones con aquellos acontecimientos que han atravesado su subjetividad, requiere de la consideración de experiencias pasadas, temporales, efímeras y transversales en su vida, es decir, que lo hayan afectado directamente en algún momento. Frente a esto señala Jorge Larrosa (2013):

La experiencia es lo que nos pasa, o lo que nos acontece, o lo que nos llega. No lo que pasa, o lo que acontece o lo que llega, sino lo que nos pasa, o nos acontece o nos llega. Cada día pasan muchas cosas, pero, al mismo tiempo, casi nada nos pasa (p.87)

Algo interesante de esta idea es que, al afirmar que a diario pasan muchas cosas, pero a su vez casi nada “nos” pasa, Larrosa sugiere que la experiencia requiere de cierta actividad del sujeto y no de su mera pasividad para recibir información del mundo que le rodea. En este sentido, es plausible afirmar que la experiencia supone un cierto *prestar atención*, un detenimiento ante el mundo que hoy va en decadencia debido a la sobreproducción y el consumismo rampante.

Ahora bien, la crítica de Benjamin al concepto ilustrado de experiencia toma aún más fuerza dada la influencia que tuvo en su obra el materialismo histórico desarrollado por Marx. Por tanto, si el sujeto trascendental de Kant no permite una comprensión más amplia y significativa de la experiencia, el sistema capitalista refuerza tal limitación en tanto que hace de la persona un sujeto para el consumo. Así, a partir de la década de 1930, el pensador berlinés señala en sus textos la manera en que el sistema de producción capitalista modifica y empobrece la experiencia del sujeto en el mundo, esto a causa del desarrollo industrial y técnico que da paso a la producción en masa de mercancías y que hace del individuo un sujeto para producir y consumir.

Así, la sobreproducción de mercancías crea las condiciones para un sujeto que consume, ya no para suplir la necesidad de supervivencia ni para construir una vida digna, sino para cumplir con el mandato de mantener en circulación los objetos que la industria crea para el mercado. Desde esta idea se evidencia que la actividad constante que el capitalismo crea en el sujeto tampoco responde a una experiencia significativa dado que este movimiento continuo de sobreproducir y consumir, no permite *prestar atención* ni detenerse ante al mundo para comprender lo que “nos” pasa. Se trata de un exceso de actividad o, lo que es lo mismo, una hiperactividad que deviene en la eliminación de las posibilidades para crear experiencias, de aquí que Byung Chul Han (2012) señale que esa “hiperactividad es, paradójicamente, una forma en extremo pasiva de actividad que ya no permite ninguna acción libre”. (p.60).

Se tiene entonces que las condiciones materiales de la vida humana se ven enmarcadas por espacios que están limitados a la producción y a la circulación del capital, y así, las fábricas y las grandes exhibiciones comerciales se configuran como los espacios de realización del sujeto moderno, pues la primera acapara el tiempo del trabajo en tanto acelera el ritmo hasta el borde de la muerte; y la segunda abarca el disfrute y el goce en aquel instante en que se compra aquello que

pronto pasará de moda o será obsoleto. Ahora son muy pocos los espacios para el detenimiento, la contemplación, para compartir caminos, y encontrar un trabajo en cuyo producto el sujeto pueda reconocerse. En esto radica el problema de la hiperactividad capitalista.

En lo que refiere a las condiciones contextuales de la época de Benjamin, la mencionada sobreproducción de mercancías podría pensarse en términos de exceso de información. Así, el filósofo berlinés lleva a cabo una crítica a la prensa puesto que sus contenidos están pensados con la única finalidad de informar a los lectores y sin pretensión de brindarles oportunidad alguna de experiencia frente a esas historias que se cuentan. A propósito de esto, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, encontramos que:

Si la Prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue (Benjamin, 1993, p.127)

De este modo, Benjamin anuncia que el propósito de la prensa es precisamente la nulidad de la experiencia, es decir que no hay ninguna equivocación en su forma de proceder. Así, las personas que leen la prensa pueden estar informadas de los procesos más importantes sin la necesidad de tener que comprender la conexión entre tales acontecimientos y sus propias vidas. En esta misma línea puede pensarse lo que en el texto titulado *Experiencia y pobreza* (1989) el filósofo alemán cuenta sobre aquellos hombres que vuelven de la guerra y que, en lugar de traer consigo muchas experiencias, regresan empobrecidos de ellas; afirma Benjamin (1989) que: “la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general” (p.169). Esto señala la incapacidad de la comunicación de la experiencia en los tiempos modernos, limitando así la oportunidad de compartir aquello que nos pasa, o nos acontece, o nos llega.

Este es, grosso modo, lo que podríamos llamar el problema de la pobre experiencia generado por el pensamiento moderno, el sistema de producción capitalista, el modelo informativo de la prensa y la pérdida de la capacidad de narrar, siendo este último un problema que, a los ojos de Benjamin, hace del individuo un sujeto descontextualizado, ahistórico y pasivo, limitando así la comprensión de su pasado y de su presente. ¿Cómo recuperar entonces la experiencia, de forma que pueda relacionarse con la memoria y que no se reduzca a ser lo ya antes mencionado?

En el texto que lleva por nombre *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”*, Michael Löwy (2003) enfatiza en una diferenciación

conceptual que es esencial en la obra del filósofo berlinés para comprender el tema de la experiencia, se trata de los conceptos de *Erlebnis* y *Erfahrung*: “Las víctimas de la civilización urbana [no] conocen ya la experiencia auténtica (*Erfahrung*) fundada en la memoria de una tradición cultural e histórica, sino únicamente la vivencia inmediata (*Erlebnis*)”. (pp.29-30).

De esta cita se deben resaltar dos elementos: En primer lugar, se evidencia ya una relación entre la experiencia y la memoria, la cual es fundamental para tejer el vínculo entre ambos términos. Y, en segundo lugar, hay una diferencia entre *Erlebnis* y *Erfahrung*, o lo que es lo mismo, entre vivencia y experiencia propiamente dicha. Cabe entender la primera en el sentido de la pobre experiencia que se ha venido mencionando, esto es, como aquellos acontecimientos que pasan, pero no “nos” pasan, como aquella hiperactividad que no le permite al sujeto detenerse a comprender lo que *le* pasa, y, sobre todo, como la incapacidad de compartir los acontecimientos de su vida. En lo que respecta a la segunda, hay tres elementos clave para comprender su sentido: En primer lugar, la experiencia es acción, en tanto que requiere de la apropiación y elaboración de la tradición cultural; en segundo lugar, la experiencia es colectiva, pues a diferencia del sujeto trascendental de la modernidad cuya experiencia es individual, en Benjamin apunta a un proceso intersubjetivo; en tercer lugar, en tanto que la experiencia no es información debe apuntar a cierta acción de *compartir* aquello que le pasa al sujeto, y es en este punto que cobra mayor relevancia el concepto de experiencia en tanto que se vincula con una categoría esencial en el pensamiento benjaminiano: la narración.

Es por esto que, en contraposición a la tarea de la prensa, la cual, como ya se mencionó, se limita a informar, Benjamin ubica al narrador, quien desde sus propias experiencias o desde aquellas que oye, da forma a relatos que brindan la posibilidad de una experiencia para quienes los escuchan o los leen. Así, los sucesos ya no serían meros ecos lejanos sino fragmentos que pueden incorporarse al devenir de los sujetos que entran en contacto con ellos a través de la voz del narrador. Siguiendo a Benjamin (1993):

Lo que le importa a ésta [a la narración] no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero. (p.127)

Esta idea deja ver la diferencia entre narrar e informar, pues mientras la primera busca conectar lo que ocurre con las subjetividades que entran en contacto con tal acontecimiento, la

segunda busca presentar un hecho como un mero dato descontextualizado y supuestamente objetivo. Hay pues un cierto carácter negativo en la mera información desprovista del contexto subjetivo, lo cual hace que se presente como algo desligado de la experiencia, de aquí que Larrosa (2013) agregue que “la información no es experiencia. Es más, la información no deja lugar para la experiencia, es casi lo contrario de la experiencia, casi una antiexperiencia” (p.88). Así pues, en tanto que no se trata de mera información, la experiencia de aquel que escucha al narrador está atravesada por la misma experiencia de éste, que a su vez es marcada por la memoria y voz de su testigo.

La carencia de experiencia en los tiempos modernos se encuentra íntimamente relacionada con la crisis de la narración, pues, en nuestros días, no es común que se narre, sino que se informe. Así, las historias y los acontecimientos pasados atravesados por la experiencia de los sujetos han quedado opacados por las fugaces descripciones del presente o, dicho de otro modo, “la escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información” (Benjamin, 2001, p.117). Teniendo en cuenta el panorama que ofrece la modernidad capitalista cabe resaltar que el pensamiento de Benjamin no es solo una visión negativa de la realidad que tenía frente a sus ojos, sino que es una búsqueda de su potencial para la revolución:

Lo que busca Benjamin es estudiar las transformaciones en la estructura espacio-temporal acarreadas por la modernidad capitalista y sus repercusiones en el conjunto de la vida social, sin caer en las reacciones conservadoras que pretenden un simple regreso a condiciones premodernas. En otras palabras, más allá del análisis, Benjamin pretende dar cuenta de las capacidades de adaptación y del potencial revolucionario que se abren para el sujeto contemporáneo a partir de dichos cambios (Zapata, 2021, p.57)

La crítica de Benjamin ha tomado fuerza con el paso de las décadas, pues gracias al desarrollo tecnológico se han sumado a los medios impresos la televisión, el internet y los celulares. Estos responden a las premisas consumistas del capitalismo e imponen un régimen de *antiexperiencia*, ya no solo por el caudal incesante de información sino también porque ante la incapacidad de una memoria propia, se tiene el aparato como forma de guardar la vivencia con el objetivo de exhibirla en la pantalla, prueba de una vida plena, aunque no se experimente como tal. El amarillismo y la manipulación de la información se han hecho cada vez más siniestros y ahora es más común escuchar, leer o ver el titular de una guerra junto al del divorcio de alguna estrella de cine. Se agotan así los espacios para la experiencia genuina de la realidad y se transforman en

pedazos de vivencias, es decir, en meros acontecimientos desprovistos de conciencia y sentires, que se limitan a la fábrica, a las calles de las ciudades atiborradas de vitrinas y a las pantallas de aparatos.

En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin alude a los estudios realizados por Sigmund Freud sobre los casos de soldados traumatizados que regresaban a sus hogares padeciendo patologías neurológicas producidas por las vivencias de la guerra. Este interés de Benjamin por las investigaciones de Freud tiene que ver con la forma en que los hechos vividos por los soldados no profundizaban en su conciencia de manera que pudieran dejar una huella profunda en la memoria. En ese sentido, no se trataría de experiencias sino de vivencias limitadas por el trauma. Se trata del *Shock*, esto es, la imposibilidad de que lo vivido devenga en experiencia.

De este modo, Benjamin se vale de los estudios de Freud para explicar cómo el *shock* se convirtió en una forma de experiencia generalizada de los seres humanos y no solo de los soldados que estuvieron en batalla. Así, “la comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica [y] tiene su centro en el Shock” (Buck-Morss, 2014, p.187). Siguiendo los descubrimientos de Freud al respecto de la función de la conciencia de proteger al sujeto frente a “energías demasiado grandes que trabajan en el exterior” (Freud, citado por Benjamin, 1993, p.130), Benjamin comprende que la amenaza de esas energías es la del shock, que en un sistema de producción que somete a los sujetos a jornadas extenuantes de trabajo y de consumo, se convierte en la regla y, por tanto, en fuente de bloqueo y adormecimiento de la conciencia frente a los hechos acontecidos en la cotidianidad, impidiéndole al sujeto tener experiencia del mundo. A propósito de esto, Benjamin (1993) agrega:

Que el shock quede apresado, atajado de tal modo por la conciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética. Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma. (p.131)

Desde esta idea es plausible rescatar dos elementos de suma importancia: Por un lado, para el filósofo berlinés el arte posee, tal y como lo muestra con el caso de la poesía lírica, una fuerte potencia para la comprensión de la experiencia propia, pues siendo la poesía lírica una de las mayores formas de introspección artística a través de fuertes sentimientos y profundas reflexiones, permite al sujeto sobreponerse al adormecimiento generado por el shock. Por otro lado, resulta claro que para Benjamin, al relacionar el recuerdo con la vivencia, se muestra que aquél posee un

carácter limitado, tal y como se evidenció al hacer la respectiva diferenciación entre vivencia (*Erlebnis*) y experiencia (*Erfahrung*).

Ante esto, resulta importante resaltar que el problema de la simple vivencia, esto es, el acontecer como mero dato, lleva a la problemática que determina el desarrollo de este trabajo: la ausencia de rememoración como forma particular de la experiencia de los sujetos modernos. Así, del mismo modo en que los soldados de los que habla el filósofo alemán a propósito de los estudios de Freud no tienen, en sentido estricto, memorias de las experiencias de la guerra, de igual modo el sujeto actual, absorbido por la información, el consumismo y la sobreproducción, no comprende el acontecer de su entorno como algo que *le* pasa, sino como mera información transmitida. Téngase presente que para Benjamin la rememoración implica interrumpir el tiempo lineal y homogéneo para transformarlo desde el presente (Díaz Quintero, 2021). De aquí que la información no resulte en experiencia y no le permita al sujeto la acción de la memoria como práctica transformadora de su realidad. En este caso, la consecuencia es que el acontecer de la guerra no se le presenta como una experiencia que lo atraviesa sino como una mera información que le llega como dato.

Más adelante se ahondará en el concepto de rememoración como forma particular de la experiencia. Por lo pronto, se resalta que rememorar, en tanto actividad frente al mundo busca remover los cimientos de lo supuestamente acaecido y presentado como hecho objetivo. La rememoración busca concluir lo inconcluso y abrir otras posibilidades de interpretación ante aquello que se muestra como concluso (Benjamin, 2005). Así pues, la rememoración como experiencia requiere que el sujeto comprenda su realidad como algo cercano, algo que le pasa y le atraviesa, y para ello requiere superar su acercamiento al contexto desde una mirada de simple denuncia informativa y penetrar en él por medio de una auténtica narración.

En este punto ya es posible intuir las relaciones que se entretajan entre experiencia y memoria, pues dado que el simple recuerdo, esto es, la simple vivencia como dato (*Erlebnis*), anquilosa la posibilidad de una experiencia auténtica, entonces la memoria, en tanto que no es un simple recordar o acordarse, ha de estar ligada necesariamente a la experiencia. Para que haya pues experiencia en sentido estricto, y para que la sociedad colombiana pueda acercarse al padecimiento de las víctimas del conflicto armado y experimentar su contexto por encima de la simple información, debe haber un acontecer compartido, es decir, un acontecimiento que atraviesa al sujeto y, a su vez, a los otros, a aquellos que se encuentran vinculados por la propia existencia. Es

claro entonces que ni el conflicto armado colombiano ni el proceso de paz de 2016 con las FARC pueden reducirse a datos informativos, porque de ser así, todo este asunto no pasaría de ser una simple vivencia que no permitiría paso alguno a los procesos de memoria en sociedad. Por otro lado, el ejemplo de que la poesía lírica permite fuertes sentimientos y reflexiones en torno al acontecer propio brinda ya indicios de cómo el arte puede ser esencial en el proceso de la experiencia y, por tanto, de la memoria.

## **Historia y Rememoración**

Si la modernidad y el capitalismo han acentuado un empobrecimiento de la experiencia, también han hecho lo propio con la visión de la historia. Un proceso lineal, perfectible y progresivo son las características de aquellas visiones de la realidad que pretenden hacer de la historia el documento válido y verídico que cuenta la única verdad objetiva y digna de ser transmitida a las nuevas generaciones. De aquí que Benjamin señale en su tesis VII *sobre el concepto de historia* que “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (Benjamin, 2008, p.42). Esta es la historia oficial, la historia científicista, y lo que, a los ojos de Benjamin, podría denominarse historicismo: La palabra en mayúscula que ha opacado las voces que han devenido minúsculas debido al poder y la barbarie de los vencedores.

A propósito de esto, hay un bello poema de Bertolt Brecht titulado *Preguntas de un trabajador que lee*, cuyos primeros versos cantan:

¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?

En los libros aparecen los nombres de sus reyes.

¿Arrastraron esos reyes los bloques de piedra?” (Brecht, 2017, p.107)

El poema se pregunta por el lugar que ocupan aquellas figuras esenciales para la historia pero que han sido marginadas, precisamente, por la visión positivista que aparece en los documentos históricos. De aquí que sea oportuno preguntarse: ¿Por qué sólo resuenan los nombres de los poderosos a través de la historia? ¿Dónde están los nombres de los esclavos que construyeron los grandes palacios de las antiguas civilizaciones? ¿Dónde está el reconocimiento de aquellos obreros que han dejado su sudor y hasta sus vidas en pro de la construcción de las grandes ciudades? ¿Dónde está el nombre de los indígenas en América Latina abatidos por el yugo de la barbarie

española? ¿Dónde están las memorias de las víctimas de la violencia en Colombia y que siguen siendo enterradas por los poderes dominantes? De nuevo, se trata de la visión cientificista que ha hecho de la historia un proceso lineal y progresivo, opacando a aquellos que han sido explotados y oprimidos.

Con esto, se ha creído que cada momento y cada punto en la historia es un eslabón necesario hacia la perfección de las sociedades, dejando en las sombras las luchas, los sufrimientos y, en general, todos los proyectos de vida negados y desaparecidos bajo los monumentos del progreso. Por esta razón, la tarea del historiador es la tarea del materialista histórico. Éste no puede volver al pasado con la pretensión de buscar verdades objetivas que justifiquen la realidad actual, sino que debe hacer precisamente todo lo contrario: Rescatar todo aquello que la historia oficial ha omitido, darle voz a lo que ha sido acallado, y unir los puntos dispersos que el progresivo historicismo ha enterrado. Su tarea entonces, a saber, la del historiador materialista, es la de “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2008, p.43).

A todo esto, agrega Luelmo (2007) respecto a la tarea del historiador:

Éste no puede en modo alguno ser un mero comparsa de las corrientes historiográficas dominantes, sino exactamente lo contrario: alguien que cumple un cometido crítico. Y ello en ambos sentidos del término, es decir, como agente activo capaz de someter su papel, su labor y sus frutos a un cuestionamiento constante, y como responsable de una necesidad perentoria, ineludible. Dado que “el continuum de la historia es el de los opresores”, su afán ha de ser romper con esa literal “fuerza de la costumbre” e infringir sus leyes mediante el ejercicio de una actitud completamente antagónica (p.168)

Se tiene entonces que el historiador no debe caer en el negligente proceder historicista, al modo de coleccionar verdades pasadas para exhibirlas en una vitrina que poco tienen qué decir de los acontecimientos pasados o presentes. De aquí que sea necesario comprender esta tarea, la cual podríamos llamar *deconstructiva*, de ir al pasado, no con la intención de contemplar la verdad sino con el propósito de desenterrar aquellos testimonios, figuras e imágenes que constituyen la voz de los vencidos, para poder hablar, en sentido estricto, de memoria.

Hay una obra de Benjamin titulada *Cuadros de un pensamiento* (2013), en la cual aparece un breve texto que lleva por nombre *Desenterrar y recordar*. En él, el filósofo alemán brinda una aproximación al concepto de memoria: “La memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las

viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido” (Benjamin, 2013, p.118). Esta idea es de suma importancia ya que permite visualizar la memoria no como la colección de acontecimientos pasados, ni como la herramienta para descubrir la verdad de lo acaecido, sino fundamentalmente como una praxis, una acción sobre aquello que ha sido olvidado, enterrado, oprimido, desvirtuado y silenciado. De esta manera, si la memoria se conecta con el sentido de experiencia (*Erfahrung*) que se ha mencionado anteriormente, es preciso identificar cómo ésta se vincula con lo que al ser humano *le pasa, le sucede, le llega, y, sobre todo, con lo que hace.*

Así, hablar de memoria es hablar de la acción de la memoria, la cual, en la obra del filósofo berlinés, toma el sentido de *rememoración (Eingedenken)*. Este *rememorar*, concepto que aparece continuamente en las *Tesis sobre el concepto de historia*, remite entonces a una acción, a una experiencia (*Erfahrung*) concreta que es transversalmente opuesta al proceder del historicismo, pues en vez de rescatar las visiones del continuum de los vencedores, lo que hace es buscar la *redención (Erlösung)* del discontinuum de los oprimidos:

El acto de rememorar representa una forma de encuentro manifiesto en la detención del acontecer, en la irrupción del tiempo homogéneo que alimenta esa débil fuerza mesiánica salvando el pasado de los oprimidos de un olvido total. Esta evocación tiene la pretensión de influenciar el presente, se torna un punto de referencia crítica y una motivación práctica que refleja lo que tiene que cambiar, lo que no se puede repetir, lo que precisa ser destruido o transformado. (Díaz Quintero, 2021, pp.12-13)

Esta idea de salvar el pasado es el propósito de la *rememoración* y, por tanto, de la *redención*. Ahora, si bien la redención remite terminológicamente a la tradición judía y la influencia que ésta tiene en el pensamiento benjaminiano, *redimir* no tiene para Benjamin una significación estrictamente teológica sino política ya que apunta a la reparación del daño que han sufrido las víctimas de la historia. Para ello, téngase presente la siguiente reflexión en la que se profundiza en el concepto de rememoración y, además, se señala el sentido teológico de la filosofía:

El correctivo a [la visión positivista de la historia] se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es solo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo conclusivo, y de lo conclusivo (el dolor) algo inconclusivo. Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateológico, por mucho que

no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos. (Benjamin, 2005, p. 473-474)

En esta cita aparece de nuevo la fuerte crítica de Benjamin a la concepción científicista de la historia, pero resulta especialmente interesante su mención a la teología, o mejor, al carácter teológico de su filosofía, aquello que se nombra en sus reflexiones como lo *mesiánico*, pero que no debe confundirse, como el filósofo mismo lo aclara al final de la cita, con la intención de escribir la historia de la humanidad en términos teológicos. Se trata más bien de la posibilidad de comprender el potencial de la memoria como fuerza para transformar en relación con la espiritualidad que conjuga la subjetividad y la historia. Se evidencia entonces que el problema de la memoria es un problema de la acción, una cuestión que exhorta a los sujetos a excavar sobre las ruinas y extraer de allí los sentidos para una transformación de lo sucedido y lo presente.

A todo esto, resulta pertinente traer a colación una idea de Georges Didi-Huberman expuesta en su obra titulada *Ante el tiempo*, según la cual la pretensión de la historia no debe ser mirar hacia atrás como si de un hecho lejano y anquilosado se tratase sino más bien de acercarse a la memoria, una memoria que puede ser interpelada e interrogada y no una memoria que habla con pretensiones abstractas y absolutas de verdad: “La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe” (Didi-Huberman, 2011, p.59), y porque el pasado que construye la historia no es un supuesto pasado verdadero sino el pasado humano.

El modo discontinuo de la memoria es lo que, siguiendo el pensamiento nietzscheano, podríamos denominar como su carácter intempestivo, o lo que es lo mismo, su cualidad de situarse por encima del tiempo cronológico y lineal que intenta hacer del pasado un espectro inalterable. Frente a esto, el mismo Nietzsche (2011) señala que “obrar de una manera intempestiva [es hacerlo de forma] contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y en favor, así lo espero, de un tiempo futuro” (p.696). Lo intempestivo llevaría entonces a vincular el pasado con el presente y hacer de los procesos de *rememoración* una acción colectiva y no estrictamente individual, porque la memoria está vinculada a la experiencia y “cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo” (Benjamin, 1993, p.128).

Ahora bien, desde su lectura de la obra de Proust, Benjamin rescata la distinción entre *memoria voluntaria e involuntaria*, asociando la primera al recuerdo como recurso a disposición

constante de la conciencia, pero carente de la profundidad que deja en la memoria la experiencia. Así, Benjamin (1991) señala a propósito del recuerdo simple que Proust tiene de Venecia:

In dem zusammenhange, da Proust die Dürftigkeit und den Mangel an Tiefe in den Bildern beanstandet, die ihm die mémoire volontaire von Venedig vorlegt, schreibt er, beim blossen Wort «Venedig» sei ihm dieser Bilderschatz ebenso abgeschmackt wie eine Ausstellung von Photographien vorgekommen. [En el contexto en el que Proust critica la escasez y la falta de profundidad en las imágenes que la memoria voluntaria de Venecia le presenta, escribe que, al oír la mera palabra "Venecia", este tesoro de imágenes le pareció tan insípido como una exhibición de fotografías] (p.646)

En lo que respecta a la segunda, a saber, la memoria involuntaria, el filósofo alemán la explica citando el pasaje de la *magdalena* que aparece en la obra *En búsqueda del tiempo perdido*. En tal pasaje, Proust señala la pobreza de los recuerdos que tiene de su infancia en la ciudad de Combray, hasta que el sabor del bizcochuelo le permite traer al presente aquellas memorias que parecían perdidas. Señala Benjamin (1993):

Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria que se halla dominada por la inteligencia. A las primeras páginas de su gran obra incumbe poner en claro esa relación. En la consideración que introduce el término Proust habla de lo pobremente que durante muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, en la que transcurrió sin embargo una parte de su infancia. Antes de que el sabor de la *magdalena*, sobre el que vuelve a menudo, le transportase una tarde a los viejos tiempos, Proust estuvo limitado a lo que le proporcionaba una memoria que se doblaba a la llamada de la atención. Esta es la «mémoire volontaire», un recuerdo voluntario (p.126)

Lo relevante de esto es que la memoria voluntaria apunta a lo que puede permanecer en la conciencia como recuerdo pero que el shock producido por los estímulos externos no deja que cuaje como memoria involuntaria o, mejor dicho, como experiencia; se trata de la simple vivencia (*Erlebnis*) que carece de la fuerza para dejar una huella de profundidad en la memoria. De tal vivencia existe el recuerdo que le permite al individuo, a través del intelecto, ubicar en el tiempo de manera lineal las etapas y hechos de su propia vida. El problema de esta memoria voluntaria radica en que no permite una conexión genuina con el pasado colectivo, cosa que sí es posible en la memoria involuntaria, la cual es huella profunda en el individuo que guarda de manera ineludible

una conexión con aquellas posibilidades de vida que han sido signadas por un sello de muerte en el progreso del transcurrir histórico.

Para comprender esta forma de la memoria, esto es, la memoria involuntaria, se puede acudir a un ejemplo cercano y actual, pues piénsese en el hecho de que entre los habitantes de las ciudades más grandes de Colombia es común escuchar que se habla de un sueño: Tener una casa en el campo, acompañada de un terreno con huerta y animales, una “finquita” que garantice el sustento. Este deseo individual, este sueño, parece el eco de una memoria colectiva que se arraiga al territorio y que se opone a las condiciones de vida que se padecen en las urbes. El deseo se presenta así como una forma de la memoria, una huella profunda que parece heredada de abuelos a nietos porque ni el desplazamiento forzado ni la guerra la han podido borrar; se trata, en todo caso, de un aspecto virtual de la memoria que permanece latente con una gran fuerza, la cual le hace apuntar hacia su actualización en el presente.

Ahora bien, en su tesis XVIII *sobre el concepto de historia*, Benjamin hace una crítica a la postura de la socialdemocracia alemana y su ideal de que hay un momento indicado en la historia en el cual se darían las condiciones oportunas para llevar a cabo la revolución que transforme el orden social establecido. Así mismo, los comunistas contemporáneos de Benjamin también percibían la historia como un avance progresivo, el cual es antesala de la sociedad sin clases. En este sentido, tal movimiento político, al aceptar a la clase obrera como redentora de generaciones futuras, está dejando de lado el potencial de la Historia para vengar la muerte y explotación de las generaciones pasadas, es decir que los socialdemócratas mantendrían la fe ciega en el progreso al igual que su contraparte política. En otras palabras, denuncia el filósofo alemán, por dirigir la mirada exclusivamente al futuro se olvidan del presente y del pasado, y así, esta comprensión idealista de la revolución rechazaría la oportunidad que existe en cada instante para redimir a los vencidos. La palabra alemana que se traduce como instante, a saber, *Augenblick*, cuya significación es parpadeo, deja entrever el profundo significado de la argumentación benjaminiana. Se trata de entender que el momento oportuno de la revolución no está en el futuro sino en el presente, en el parpadeo constante de nuestra mirada, en la posibilidad práctica del ahora.

Este instante, este parpadeo, lo vemos también como el momento de peligro y de amenaza constante frente al cual nos vemos acuciados y que el mismo Benjamin vivió mientras estaba huyendo de las fuerzas nacionalsocialistas y que terminaría, finalmente, con su suicidio en la frontera entre España y Francia el 26 de septiembre de 1940. El filósofo alemán padeció en su

propio cuerpo la proximidad inminente de la muerte, el instante de peligro y de la aniquilación que, para un judío, significaba terminar en un campo de concentración. Esta amenaza permanente es, a su vez, el peligro que acecha a la memoria, la posibilidad constante de perderla, enterrarla y acallarla para siempre, de aquí que sea necesario volver a ella en todo momento y poder así redimirla. A todo esto, en la tesis VI de su texto, el filósofo señala que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2008, p.40).

Sin perder de vista el tema que aborda el presente trabajo, el asunto de la memoria ha de apuntar entonces a recuperar el discontinuum de la historia de las víctimas del conflicto armado, aquellos acontecimientos que han sido en gran medida opacados o desaparecidos, no sólo a través de atroces actos de barbarie sino también a través de la manipulación de la historia y de los medios masivos de comunicación. La apuesta es poner la mirada en aquellos puntos que parecen distantes pero que guardan entre sí una relación experiencial.

### **Fantasmagoría**

Si la concepción científicista, lineal y progresiva de la historia ha llevado a que el punto de vista preponderante a lo largo de los siglos sea el de los vencedores, entonces la forma de acercarse al pasado para recuperar la voz de los vencidos no puede ser a través de una progresión de los hechos acontecidos sino precisamente lo contrario, esto es, a través de una excavación en las ruinas que han dejado los momentos de opresión. Se trata entonces de darle un sentido a aquellos fragmentos dispersos bajo los escombros de la historia y, a partir de allí, construir imágenes que permitan tanto la transformación del pasado como del presente.

No obstante, la visión positivista de la historia y, en general, el sistema de producción capitalista, también se han valido de imágenes que han determinado la experiencia individual y las relaciones sociales, de manera que por medio de ellas se han podido acentuar las lógicas alienantes del sistema. Estas imágenes que ocultan las situaciones reales y concretas de la existencia humana son entendidas, desde la obra de Walter Benjamin, como fantasmagorías.

La idea de lo fantasmagórico tiene sus raíces en la lectura que el filósofo berlinés hace de la obra de Marx, pues en ella se encuentra la descripción alienante propia de la sociedad capitalista y del mundo de las mercancías, siendo este mundo el que “le proporciona un reflejo a la

subjetividad al enfrentar al sujeto con el producto de su propio trabajo, pero de tal manera que el trabajo que se ha depositado en él ya no es identificable” (Buck-Morss, 2014, pp. 201-202). En este sentido, es plausible afirmar que la fantasmagoría posee un carácter alienante en tanto que se trata de imágenes que velan u ocultan la realidad concreta en la que se mueven los individuos y, de esta manera, no les permite construir experiencia del mundo.

Las creaciones sensibles, producto de la técnica y la tecnología, pueden, ante los ojos de la sociedad, presentarse como fantasmagorías que construyen una idealización del progreso y de las experiencias de los sujetos, lo cual no hace más que otorgar cierto sentido estético al orden establecido. Se trata de una suerte de estetización del mundo, tal y como lo hicieron los nacionalsocialistas en el siglo pasado, los cuales se valieron del poder artístico y mediático para adornar y justificar su ideología, creando así imágenes que se revestían socialmente como apariencias, es decir, como fantasmagorías.

Así, se puede concebir la “fantasmagoría como apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica” (Vespucci, 2010, p.259), con lo cual es claro que, por medio de la producción y comercialización industrial propia del sistema capitalista, el arte y sus imágenes fueron tomando cada vez más la naturaleza de mercancías.

Lo peligroso de estas imágenes fantasmagóricas es que revisten una apariencia de verdad, es decir, se presentan como hechos e ideas verídicas y totalmente justificadas y defendidas por el colectivo, pues, tal y como se mencionó con el caso de los nacionalsocialistas, la creación de estas fantasmagorías, o estetización del mundo, no tenía como propósito el ocultamiento de algo individual sino un enmascaramiento de la realidad, de forma que deviniera en un ideal social. De aquí que Vespucci (2010) agregue que los efectos de la fantasmagoría “se perciben como reales y objetivos, pues, a diferencia de las drogas (cuya experimentación es individual), las fantasmagorías generan ambientes totales en los que la percepción es colectiva” (p.260).

En este sentido, dado el carácter mercantil que ha adquirido lo artístico en el capitalismo, la experiencia del arte se ha transformado radicalmente, sobre todo porque, en medio de tal sistema de producción, artistas e intelectuales han devenido en obreros que crean mercancías para el entretenimiento de las masas. Se trata de la pérdida del *aura* que, siguiendo a Zapata (2021) en su lectura de Benjamin, es “lo que se deteriora con la reproductibilidad técnica de la obra de arte” (p.86). La posibilidad de copiar de manera masiva la obra de arte acortó la distancia que se imponía

cuando éste estaba más cerca de lo divino que de los espectadores, de aquí que Zapata (2021) agregue:

Benjamin aborda todo este proceso como un declive de un tipo de experiencia histórica: La experiencia aurática. Esto quiere decir que el concepto de aura no hace referencia a ninguna cualidad concreta de la cosa, en este caso la obra, como ha sido interpretada en muchas ocasiones. Se trata más bien de una forma histórica de percibirla y relacionarse con ella. (p.87)

Es el caso, por ejemplo, del cine, el cual ha dejado a disposición de las masas sucesos históricos a través de sus relatos, con llamativas puestas en escena que conmueven al espectador y que le permiten imaginar sucesos lejanos como los de la segunda guerra mundial. Pero esta cualidad del arte, aprovechado, como ya se mencionó, por los nacionalsocialistas, lo hace cada vez más propicio para retratar el pasado colectivo de manera acorde a los intereses de la ideología imperante. Otro caso es el de los EE. UU, que constantemente acude a la narrativa cinematográfica para mostrarse no solo como el vencedor de la segunda guerra mundial, sino también como el salvador del mundo entero. Se trata de una muestra de que, en el sistema capitalista, quien controla los medios de producción, incluido el arte, controla a su vez el pasado colectivo y sus intereses futuros, lo cual hace resonar las palabras de Orwell (1980): “El que controla el pasado — decía el slogan del Partido —, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado” (p.56), así pues, el pasado no está formado por acontecimientos inamovibles, y su aparente flujo causal no es más que la apariencia que la racionalidad del presente impone como regla sistematizadora de lo acontecido.

En el capitalismo la razón toma el lugar del mito y constituye un tiempo homogéneo susceptible de ser intervenido a través de la racionalidad. Como se ha mencionado, el arte no es ajeno al propósito de instalar el mito capitalista del progreso donde el avance de la técnica se confunde con el progreso histórico, es decir, con el progreso humano. Sin embargo, Benjamin, que por medio de sus reflexiones siempre mantuvo una estrecha relación con el arte, apreciaba la capacidad de las obras de arte para romper con la ensoñación que impone la realidad en extremo industrializada. Es el caso específico del surrealismo, el cual rescata del olvido y del cuarto de lo inútil las imágenes de cosas que en el devenir acelerado de la moda y de la industria no le sirven a nadie, y a través de su método las pone en contextos insospechados, en narrativas poco probables, creando imágenes que se asemejan más a los sueños que a la realidad.

### **Alegoría, Montaje e Imagen Dialéctica**

A propósito de esta manera de proceder del surrealismo en lo que respecta a la creación de imágenes, hay un texto de Benjamin que lleva por título *Pequeña historia de la fotografía* (1971), frente al cual le sería válido esperar a un lector incauto y sin conocimiento de la obra filosófica del pensador alemán, un recorrido breve, pero, aun así, historicista, progresivo y lineal de la fotografía. Pero en consecuencia con el sentido de la historia, de la memoria y de la experiencia que se ha querido rescatar en contraposición a las visiones positivistas, tal texto de Benjamin no podría responder a tales pretensiones objetivas, sino que apunta a lo contrario. Por esta razón *Pequeña historia de la fotografía* no sigue la estructura de un texto tradicional de historia, esto es, no lleva al lector en un paso a paso por los eventos y personas más importantes que han sido determinantes para el nacimiento y progreso del arte y la técnica de la fotografía, sino que rescata un conjunto de fragmentos desde los cuales establece conexiones que no son precisamente las tradicionales:

Con toda la intención plantea Benjamin su ensayo como contrapropuesta frente a ese mito disfrazado de feliz relato, es por ese motivo que lo pautó con lecturas sesgadas o propensiones indisimuladas que rompen en pedazos la “lógica” del proceso, pasa por alto fenómenos técnicos, obras o autores determinantes mientras subraya otros de carácter “secundario”, o establece asociaciones improbables que implican cruces entre décadas enteras (Luelmo, 2007, pp.167-168)

Esta idea de rescatar fragmentos que son pasados por alto o, a lo sumo, olvidados por la tradición, se encuentra presente en otras obras de Benjamin como bien pueden ser, por ejemplo, *El libro de los pasajes* o *Dirección única*. Basta darle un vistazo al índice de estas obras para notar que sus contenidos no constituyen una temática progresiva y homogénea de elementos bien definidos, sino que se presentan como una dispersión de piezas que forjan un sentido distinto a lo que tradicionalmente podría esperarse. Esta forma de proceder del filósofo alemán se debe, en gran medida, a la influencia que tuvieron en sus obras las vanguardias artísticas y, con ellas, el surrealismo que, como ya se mencionó, apunta más a una desconfiguración de las obras de arte en tanto que se compone de aquellos elementos olvidados y descartados por la industria. Este método fragmentario de creación de sentidos a través de elementos dispersos puede presentarse bajo el concepto de *montaje*, el cual, junto al de *alegoría*, cumple un papel esencial en la filosofía benjaminiana.

En su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger (1987) señala:

Lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de la vida. Lo aísla, lo priva de su función. La alegoría es esencialmente un fragmento y, con ello, se opone al símbolo orgánico [...] Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. «Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico» (p.131).

Esta noción de alegoría es entonces esencialmente destructiva en tanto que apuntaría a fragmentar la supuesta unidad y sentido de un mundo que ha devenido trastornado, fugaz, irreal y falto de oportunidades para experiencias significativas. Lo alegórico se muestra como fragmento y ha de ser tarea de quien se acerca de forma crítica a tales trozos, a saber, el alegórico, dotarlos de un nuevo sentido.

Como ya se mencionó, la sociedad capitalista y el progresivo historicismo han creado una imagen del mundo que limita sus sentidos y, por tanto, sus formas de ser experimentado; lo que buscan los poderes dominantes es una unificación de la experiencia, una unilateralidad de ver y sentir el mundo. De aquí la importancia de la alegoría, pues ésta, en tanto recuperación de lo fragmentario, dota de sentido a las particularidades extrayéndolas de lo que Bürger llama el símbolo orgánico, esto es, el sentido unitario e inalterable que el capitalismo quiere otorgarle al mundo.

Ahora bien, así como algo que se cree mal estructurado es demolido para intentar construir algo más coherente sobre ello, así mismo, aislar y extraer los fragmentos desde la unicidad del historicismo no implica quedarse en la inactividad ante lo fragmentado sino que la tarea deviene ahora en tratar de dotar de sentidos tales fragmentos, que si bien no se busca retomar el sentido tradicional, progresivo y lineal, sí que tiene un propósito: *redimir* todo aquello que ha sido opacado, de la misma manera que el surrealismo recupera los desperdicios industriales para hacer de ellos una nueva creación con sus propios sentidos. Así pues, si la alegoría quita, aísla y fragmenta, el montaje muestra las posibilidades de una nueva creación:

La alegoría, en este sentido, es el modo de expresión de ese sinsentido frente a una totalidad que se sabe perdida para siempre. Pero si la alegoría se erige como melancólica protesta, el principio del montaje, aunque igualmente asentado en la experiencia de una pérdida, es la

respuesta constructiva de Benjamin ante la crisis. Ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad, el montaje supone un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia. Lo que este método le permite a Benjamin es una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal. (López, 2013, pp.3-4)

Nuevamente, la obra de Benjamin pone al lector frente a un concepto que se muestra como un sentido de la praxis, como una acción y una experiencia (*Erfahrung*), y no como una palabra unívoca con una significación bien delimitada y con un desarrollo conceptual unilateral. El montaje, en este sentido, alude más bien a cierto método, a un paradigma de hacer filosofía que *deconstruye* en tanto que muestra que el sentido establecido no es el único posible. Tal concepción del montaje como acción y no como mero concepto teórico aparece en el *Libro de los pasajes*:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (Benjamin, 2005, p.462)

No en vano Benjamin habla de *mostrar*, es decir, más de una acción que de una reflexión abstracta, pues lo que se busca es *hacer algo, crear*, partiendo de los escombros y fragmentos que ha dejado la historia oficial. Mostrar no es entonces señalar los acontecimientos pasados y corroborar su veracidad sino poner en el juego de la construcción o *reconstrucción* aquellos elementos que antes eran desechables para la edificación inalterable de la verdad. De aquí que para Benjamin haya sido muy influyente e importante el teatro épico de Bertolt Brecht. Las obras de Brecht no buscan crear un engaño ante los espectadores haciendo pasar la obra como si fuese la realidad misma, sino que en todo momento busca recordar que se trata de una puesta en escena, una obra que ha sido ensamblada por medio del montaje de diversos elementos. Además, no existe una secuencialidad progresiva, sino que, gracias al elemento de la *irrupción*, se mantiene la consciencia despierta de aquellos que observan la obra. Así pues, la *irrupción*, en relación con la *alegoría* y el *montaje*, son propuestas de acción frente al mundo que, en medio de su falsa unidad, veracidad y objetividad, ha devenido carente de sentido:

El montaje es la respuesta productiva ante la crisis y la disolución del sentido, y por eso el valor que Benjamin le concede. Por eso también, tanto el teatro épico como el

constructivismo están para Benjamin a la altura de su tiempo y de las marcas de la apercepción que lo caracterizan. (López, 2013, p.9)

Cabe preguntarse ahora por el sentido del montaje más allá de sus consideraciones estéticas, frente a lo cual resulta de gran relevancia la siguiente idea que se encuentra en el *Libro de los pasajes*:

¿De qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino sería retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario (Benjamin, 2005, p.463)

Desde esta idea resulta plausible pensar que el propósito del montaje apunta a una tarea preponderantemente filosófica, histórica y política ya que, si el historicismo se ha centrado en mostrar una unidad supuestamente verídica y objetiva, entonces el materialismo ha de *deconstruir* tales relatos para extraer los trozos inconexos que, por medio del montaje, mostrarán nuevos sentidos de comprensión. De lo que se trata entonces es de hacer visibles aquellos trozos de ruinas que, como ya se ha insistido, han sido opacados por la llamada historia oficial.

Ahora bien, en este proceso de *hacer visible* debe tenerse presente que el desarrollo conceptual de Benjamin constituye a su vez una apuesta epistemológica ya que, si bien critica fuertemente el proceder del historicismo y las verdades objetivas que la modernidad impone a través de la razón, no por esto deja de lado la tarea de conocer y comprender el mundo que se habita. Así, a lo largo de su obra, Benjamin apunta hacia una teoría del conocimiento que no busca acaparar universales, sino que permita acercarse a la realidad desde las particularidades que convergen en ella. El filósofo reconoce que la tarea de la filosofía está atada a las ideas, apartadas ya del devenir del mundo y es por esto que propone los conceptos como medio para establecer la conexión que se ha dado por perdida. Entonces, aunque los conceptos no tengan una determinación unívoca y estática que permita poseer la verdad, sí que resultan esenciales en la tarea de exponerla:

En términos de Benjamin, lo que debe hacer la filosofía con ellos [los conceptos] es construir una imagen en la cual la verdad pueda exponerse y salir a la luz ella misma. Esta imagen por el momento es la de una constelación (Zapata, 2021 p. 157)

El propósito entonces es trabajar desde las imágenes, las cuales se hacen visibles desde la tarea del crítico de ir a las ruinas del pasado y extraer de allí lo acallado. Pero, en tanto que es una tarea *deconstructiva*, el propósito no puede ser desmontar la historia hegemónica para construir sobre ella un único sentido de otra historia diferente, es decir, no se trata de acabar con una verdad falsa y reemplazarla con otra verdad objetiva que no había visto la luz. Se trata más bien de un trabajo que mantiene dentro de sí la ausencia, los vacíos, lo fragmentario y, en últimas, la posibilidad de recrear sus sentidos.

El método de trabajo que Benjamin propone aplica no sólo al historiador materialista sino también al filósofo que, en su quehacer, no debe despreciar los objetos y los fenómenos del mundo al considerarlos insignificantes en su búsqueda de lo universal. Su compromiso debe ser, antes bien, como lo muestra la cita, con la *exposición de la verdad*. Esto en oposición a la postura que busca imponer la intención del investigador para lograr la aprehensión de los fenómenos a través de conceptos, y que estos den forma al conocimiento que se tiene de la realidad.

Como puede percibirse, Benjamin no considera que verdad y conocimiento sean equiparables y esto es porque la verdad no se puede poseer, tal y como es la intención del método científicista que han adoptado algunos sistemas filosóficos: “La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de ideas” (Benjamin citado por Zapata 2021, p. 153). Son las ideas entonces las cuestiones con las que se ha enfrentado desde siempre la filosofía, y su exposición no puede lograrse a través de la sistematización de los conceptos. En el prólogo epistemocrítico de *El origen del “Trauerspiel” alemán* Benjamin alude a la teoría de las ideas de Platón para exponer precisamente cómo estas no guardan ya una conexión con los fenómenos del mundo y, sin embargo, el filósofo debe poder conectarlos. En palabras del filósofo berlinés:

Si su tarea [la del filósofo] es el ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas, de modo que el mundo empírico se adentre por sí mismo y se disuelva en él, el filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. (Benjamin, 2006, p.228)

La separación entre las ideas y los fenómenos tiene su origen, siguiendo a Benjamin, en la teoría del lenguaje, específicamente en lo que nombra como la *caída* en *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, usando un elemento teológico, en el cual hace referencia al momento en que, al caer de la gracia del paraíso, el lenguaje adámico pierde su capacidad nominativa en relación directa con las cosas y se produce el distanciamiento entre la palabra y la

imagen de lo nombrado; también se produce la fragmentación del lenguaje mismo, de modo que el significado de las palabras está ahora amarrado a su función comunicativa y no a la esencia *espiritual* que conectaban a los objetos con el lenguaje humano. Este distanciamiento entre idea y fenómeno no es insalvable, pues lo que logra precisamente el concepto es establecer relaciones a partir de la abstracción que hace de la realidad concreta. Esta conceptualización no se da nunca aislada, sino que establece conexiones con otros conceptos, dando lugar a una idea, esto es, una imagen, una visión de la realidad. Por esto, los conceptos, en tanto medio entre las ideas y los fenómenos, son los que pueden salvar a estos últimos de permanecer ignorados u olvidados, estableciendo, a través de ellos, conexiones de sentidos.

Es por esto que se habla de una *constelación*, pues la tarea del crítico (o del filósofo) no devela una imagen lineal, progresiva y bien definida de los hechos olvidados, sino que, en tanto que lo que se recupera son fragmentos, no existe entre ellos una secuencialidad y organización clara; por tanto, lo que está en juego es un conjunto de puntos nodales que, desde la historia que ellos mismos poseen, pueden relacionarse entre sí gracias a la lectura que de ellos se hace desde el presente y poder lograr así su exposición a través de los conceptos. Estos puntos nodales, estos fragmentos, estas imágenes, estos conceptos, los cuales pueden llegar a ser profundamente disímiles en tiempo y contexto, son la posibilidad de trabajar la memoria dado que, en sus múltiples formas de estructuración y reestructuración, *deconstruyen* la visión positivista y lineal de la historia con las múltiples posibilidades de visualización propia de una constelación.

Así, utilizar los conceptos y el hecho de *hacer visibles*, de *dar visibilidad* a los fragmentos que antes permanecían ocultos, oprimidos y acallados, presenta una imagen que se visualiza desde el presente. No obstante, esto no quiere decir que sea desde este presente que se dota de significado tal imagen, ni que sea la imagen la que carga un sentido objetivo en sí misma. Se trata más bien del choque entre ambas consideraciones, esto es, entre la imagen que nos llega del pasado y la mirada desde la cual es leída en el presente. Esto es lo que le confiere a tal imagen un sentido dialéctico:

El presente [del historiador] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Ese presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Éstas representan la intervención salvadora de la humanidad. (Benjamin, 1974, p.1248)

Y son salvadoras de la humanidad porque en estas imágenes habita ya su historia. Por tanto, no se trata de que el lector busque un sentido oculto en ellas, como si se tratara de imponer forzosamente una forma de leer la imagen, sino de llevar su lectura frente a lo que la imagen muestra por sí misma. Se trata de permitir el despliegue de la imagen ante los ojos del presente. Así, tales imágenes son una creación de sentido que se da entre lo que surge de las ruinas del pasado y aquello que de ellas se lee en el presente. No existe pues una univocidad o una única verdad acerca de lo extraído de la historia, no en el sentido de un proceso lineal, sino que se trata de un proceso circular que no se cierra ni se detiene en un punto fijo, de aquí que no sea una imagen estática sino abierta ante el fluir de la historia y las posibilidades de su lectura. En este sentido es claro que no se trata de una mera interpretación de la imagen, dado que no es el presente el que deba arrojar luz sobre ella sino dejar que el pasado se muestre en conversación con la mirada del crítico en la actualidad.

Esto es esencial para comprender que la imagen dialéctica requiere, no de una contemplación pasiva como si se tratase de una revelación, sino de una experiencia, una acción, al tratar de construir un sentido entre lo inconexo: “El índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (Benjamin, 2005, p.465).

Ahora bien, relacionando lo dicho con lo que respecta a la obra de arte, es plausible señalar que, en su obra *El autor como productor*, Benjamin insiste en la idea de que no se trata tanto de saber cuáles son las intenciones que los autores pretenden mostrar a través de sus obras sino evidenciar cuál es la ubicación que ocupan en el sistema de producción a través de ellas. Conceptos como *productor* y *ubicación* son de suma relevancia en tanto que referencian una espacialidad y una actividad concreta en el mundo: una praxis. En este sentido, si lo que se busca es pues la redención de las memorias olvidadas, marginadas, suprimidas y acalladas, entonces su obra no debe ser mera denuncia y mucho menos algo que se eleva por encima de las condiciones sociales en las que es producida, perpetuando el ideal burgués de que el arte “genuino” está reservado para quienes tienen el buen gusto para apreciarlo. En palabras de Benjamin (2004), “el tratamiento dialéctico de esta cuestión no puede hacer nada con la cosa estática aislada; una obra, una novela, un libro. Necesita insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales” (p.23).

Asimismo, la obra de arte producida no debe incitar a un quietismo y contemplación individual abstractos, sino que debe apuntar hacia la transformación colectiva de las formas

sociales que propician la opresión, es decir, tal y como se afirmó anteriormente respecto a la experiencia y la memoria, la relación de los individuos con la obra de arte también atraviesa su subjetividad y sus relaciones sociales, entonces el arte no debe empobrecer el campo de la memoria y la experiencia sino que, por el contrario, debe enriquecerlos. La cuestión radica entonces no en la pose del artista como salvador del proletariado, parado desde los ideales burgueses que le han procurado su educación, sino que se muestre tanto en la obra como en su técnica la tendencia política. En últimas, el propósito no es tanto que la intención del artista esté próxima a la redención de las memorias, sino que su obra lo esté. Hay, incluso, un carácter pedagógico en todo esto, pues dado que la obra de arte se enmarca desde y para un contexto específico, sus repercusiones en el ámbito intelectual y artístico han de ser importantes. Se trata de que los autores produzcan a la vez que *enseñan*, otorgan y dejan algo, tal y como lo señala Benjamin (2004):

Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. (p.49)

De lo que se trata ahora es de pensar cómo el arte colombiano en torno al conflicto armado y la violencia que éste ha provocado ha servido como fuente de posibilidad para el surgimiento de otros autores. En otras palabras, es ver cómo autores han enseñado a los colombianos a ser escritores, esto es, artistas que por medio de sus obras marcan la posibilidad no solo de pensar y contar la historia de un territorio, sino de rescatar y redimir un pasado que ha sido acallado: el de las víctimas.

Desde lo mencionado es claro entonces que la tarea que propone Benjamin de buscar en las ruinas del pasado los elementos acallados es, ante todo, una tarea con imágenes, un proceder tal que pone en juego la posibilidad de una lectura de la historia desde la articulación de puntos nodales en diversas perspectivas, algo más cercano a una constelación que a una línea recta. Pero, así como en las constelaciones se dan las posibles conexiones gracias a la imaginación, así mismo las lecturas que se hacen de las ruinas del pasado requerirán de ésta, no para reconstruir una conexión positiva entre los fragmentos sino para leer sus sentidos, sus ausencias, sus silencios y su posibilidad de redención.

Hay que recordar que en la imaginación late la posibilidad de entretejer sentidos a través de las imágenes fragmentarias y las ruinas de la historia, tal y como Didi-Huberman, en oposición a aquella visión historicista que buscaría en la imagen una totalidad absoluta de reconstrucción

positivista y desde la cual un mero fragmento no diría absolutamente nada acerca de la verdad, ve la posibilidad de creación e imaginación, por ejemplo, en los fragmentos visuales de Auschwitz fotografiados por los llamados *Sonderkommando*. Porque no se trata de que una sola imagen lo muestre todo o no muestre nada, sino que desde su particularidad fragmentaria dé posibilidades de lectura de la historia:

Las imágenes nunca lo *muestran todo*, mejor saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que constantemente nos proponen. No será prohibiendo que nos imaginemos la Shoah como mostraremos mejor la ausencia de los muertos. (Didi-Huberman, 2004, p.185).

### **3. Las obras de arte y la filosofía como posibilidad para la construcción de paz y memoria en Colombia**

*...Su misión es defender al hombre de toda amenaza y servidumbre realizada por los poderes omnipotentes de la historia, que utilizan su fuerza para destruir la del individuo y someterlo a una dictadura económica o de conciencia.*

*Gonzalo Arango*

#### **La obra de arte: fantasmagoría, denuncia e imagen**

En Colombia, como en cualquier contexto capitalista, no todas las imágenes que produce el arte tienen el potencial de rescatar la memoria de los vencidos, pues las creaciones que surgen en este sistema de producción han servido para entretener a los impávidos espectadores que desean afanosamente salir de su precaria situación o, por lo menos, dejarla de lado por instantes en los que son embelesados por las promesas del sueño capitalista. Así, al sujeto se le aparecen imágenes en pantallas como, por ejemplo, la del pobre que se hizo señor del mundo a través del narcotráfico, o aquellas que le cuentan la historia de cómo la pobreza es un estadio previo al triunfo, romantizando de esta manera el hambre y la violencia. Entre tanto, acude a los hermosos centros comerciales donde la mercancía ha devenido arte y es exhibida para su deleite y ensoñación. Se trata de arte, sí, pero que responde a la idea del progreso de los poderes dominantes, son creaciones que extienden un velo sobre las experiencias y memorias no habituales. Es, en últimas, lo que anteriormente se ha denominado como fantasmagorías.

Por otro lado, es cierto que desde hace décadas el arte también ha servido como medio de denuncia ante las diversas manifestaciones de violencia y opresión que se han dado en los diferentes momentos del conflicto armado. Piénsese, por ejemplo, en novelas como *La rebelión de las ratas* de Fernando Soto Aparicio, o en pinturas como *Masacre del 9 de abril* de Débora Arango. En la primera se muestra con crudeza la vida de Rudecindo Cristancho y de los demás hombres explotados por una compañía extranjera en la mina de un pueblo llamado Timbalí, destinados a la muerte y a ser identificados nada más que por un número en una placa de metal. En la segunda, se retrata a una mujer, precisamente una figura venida de una parte de la población que ha sido violentada, subvalorada y acallada por siglos. Esta mujer, que bien podría ser la representación de

Colombia, pareciera que está en peligro inminente de ser alcanzada por las garras de la corrupción, la violencia, el asesinato y la opresión. En todo caso, se trata de obras que denuncian una situación estructural que ha acuciado a Colombia por décadas y que diversos artistas han empleado como medio de lucha y resistencia.

Ahora bien, no se intenta decir con esto que en el contexto que nos ocupa haya diversos tipos de arte, sino que, más bien, puede hablarse de diversos sentidos, lecturas y propósitos de la obra de arte. Así, en el marco de la violencia y el conflicto armado colombiano, la obra de arte podría verse, primero, como instrumento al servicio de la ideología imperante deviniendo en fantasmagoría; y, segundo, como herramienta de denuncia política que busca cierta concientización y acción social. No obstante, para los propósitos de este trabajo resulta necesario acercarse desde un sentido o perspectiva que vaya más allá de lo que muestra la simple fantasmagoría e, incluso, la mera denuncia; se trata de un sentido filosófico que permita ver en la obra de arte su potencialidad latente para experimentar, rememorar y redimir el pasado de las víctimas del conflicto armado colombiano. Se trata, en consecuencia, con lo que se ha desarrollado en el segundo capítulo, de ver cómo los conceptos de la filosofía benjaminiana se muestran como la posibilidad de construcción de experiencias, que a su vez sean transformadoras, desde la obra de arte.

En la obra que lleva por título «*Las Afinidades Electivas*» de Goethe, Benjamin señala una relación intrínseca entre la filosofía y la obra de arte, de manera que esta no constituye obstáculo alguno para los propósitos de aquella, sino que, antes bien, se trata de un elemento potenciador para el camino del conocer:

La obra de arte no compite con la filosofía misma, sino que entra con ella simplemente en la más estricta relación por su afinidad con el ideal del problema. Y éste ciertamente, en virtud de una legalidad que se funda en la esencia de aquel ideal en general, puede exponerse tan sólo en una pluralidad. Pero, sin embargo, el ideal del problema no aparece en una pluralidad de problemas. Más bien está sepultado en los de las obras, y extraerlo es el cometido de la crítica. Con lo cual ésta hace que en la obra de arte el ideal del problema cobre manifestación, cobre una de sus manifestaciones (Benjamin 2006. p.184).

Lo que está en juego aquí es pensar el arte como posibilidad para la filosofía. Esta posibilidad se despliega también en el sentido de la apertura hacia el conocimiento, no en la búsqueda de su posesión absoluta sino en el acercamiento que se puede dar con el arte a través de las diferentes manifestaciones de la realidad que aparecen en él. Ahora bien, anteriormente se ha

mencionado que para Benjamin es de suma importancia la tarea de *exponer la verdad*, la cual, por cierto, no se reduce a un intento por agrupar la totalidad de la filosofía en un único enunciado o teoría, sino en *mostrar* por medio de una configuración, esto es, una imagen, el ideal del problema, o lo que es lo mismo, la dificultad de formular una pregunta que agote la totalidad del pensamiento. Esta configuración o imagen es la obra de arte:

La verdad a la que Benjamin refiere supone una conexión particular de la obra de arte con la filosofía a partir de «el ideal del problema», es decir con aquella pregunta imposible de formular que podría dar cuenta de la totalidad de la filosofía. Sobre este vínculo afirma: «hay configuraciones sin embargo que, sin ser pregunta, tienen con dicho ideal del problema la afinidad más profunda. Dichas configuraciones son las obras de arte» (Gavilán, 2011, p.270).

Hay pues una gran potencialidad en la obra de arte con relación a la filosofía, siendo esta la razón por la cual se ha planteado la necesidad de pensar específicamente el contexto colombiano de la mano de Walter Benjamin. Ahora bien, este sentido filosófico, este modo de acercarse a la realidad, puede rastrearse en diversas obras de arte colombianas, especialmente en la literatura y el cine. Una de las más conocidas, a la vez que importante, es la obra *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

### **La narración de un territorio y los fragmentos de la memoria**

Ya se ha mencionado que un auténtico autor enseña algo a los escritores o, mejor dicho, enseña a escribir. Un verdadero autor produce otros autores. Gabriel García Márquez, a través de *Cien años de soledad*, se impone sobre cualquier postura artística que busca solamente entretener, informar o denunciar, y se encuentra llena de *imágenes* que, aunque hablan de un pasado o parecen pertenecer a un mundo onírico, se manifiestan continuamente en el presente. Piénsese, por ejemplo, en el interés del autor colombiano por el hecho conocido como *la masacre de las bananeras*, ocurrido en Magdalena en 1928. Como periodista, García Márquez investigó lo sucedido, incluso se entrevistó con testigos tal y como lo cuenta en *Vivir para contarlo*, su novela autobiográfica. Sin embargo, el relato que más eco hace entre los colombianos es el que aparece en *Cien años de soledad*; allí el autor no está brindando datos objetivos ni verídicos de un hecho histórico, sino que *muestra* a través de las imágenes, las cuales no son otra cosa que las experiencias de los personajes,

la manifestación del olvido colectivo de las víctimas de la masacre y la aceptación de la versión oficial. Así es como se narra la experiencia de José Arcadio Segundo, líder sindical de la huelga de las bananeras, el día que sobrevive a la masacre:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café. -Debían ser como tres mil -murmuró. - ¿Qué? -Los muertos -aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación. La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos -dijo-. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.» En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: «No hubo muertos.» (García Márquez, 2007, p.216)

Diversos periódicos de la época llegaron a señalar que en la ocurrida masacre de las bananeras hubo aproximadamente 100 muertos, frente a lo cual, la afirmación de José Arcadio Segundo en la cita de García Márquez resulta exagerada. No obstante, como ya se mencionó, el propósito del autor colombiano no es informar un hecho histórico sino narrar una experiencia (*Erfahrung*). En este caso, la experiencia del personaje desborda los datos estadísticos para centrarse en aquello que *le pasa*, y así, su percepción de los hechos parte de su sentir interno ante la situación vivida. En este sentido, tal y como Benjamin señala de la poesía lírica su potencialidad para experimentar el mundo, así mismo la narración de García Márquez le da al hecho de la masacre una dimensión que va más allá de lo informativo y lo verídico. Lo que José Arcadio Segundo padeció es real desde lo lírico y lo experiencial, y el hecho de que sean tres mil muertos transportados hasta el mar en un tren de doscientos vagones es, además de un recurso literario, la magnitud incalculable de lo que se ha olvidado.

García Márquez ha sido un autor que ha marcado varias generaciones, ha influido en la formación de diversos autores en todo el mundo y, sobre todo, ha enseñado a un territorio a mirar, mostrar y narrar su propia realidad, no desde hechos históricos, verídicos y objetivos, al estilo de la perspectiva europea moderna, la cual considera el desarrollo de la obra del autor colombiano no como la narración de la experiencia de ser latinoamericano sino como la descripción de escenarios inimaginables, mágicos y una metáfora de la violencia que se vive en el territorio, ratificando la condena que pesa desde la conquista de un nuevo mundo irracional que debe a la fuerza hacerse racional. La obra de este escritor no informa, sino que muestra imágenes, esto es, expresa una realidad fragmentada que confunde al lector con nombres que se heredan y se repiten, y espacios donde siempre es marzo y todos los días son lunes.

Así, el mundo literario de García Márquez no es un mundo que busque reflejar una realidad histórica, sino que, en tanto que se trata de una creación sobre ruinas, no responde a las linealidades de un mundo que avanza siempre hacia adelante. Las imágenes, desde las particularidades hiperbólicas de las experiencias de los habitantes de Macondo, resuenan actuales a los lectores de cada tiempo. En este sentido, los acontecimientos de Aureliano Buendía, de José Arcadio o de Úrsula Iguarán, no refieren a unos personajes históricos, sino que se vinculan a cada lector que en aquel pasado de Macondo reconoce su propia realidad actual. Por esta razón, la vida de los personajes no está fundamentada en grandes acontecimientos sino en sus experiencias de vida particulares. Se trata de lo que señalaba Benjamin como *Erfahrung* o Jorge Larrosa como aquello que *nos* pasa y no que simplemente pasa. Para comprenderlo mejor, piénsese en el inicio de la novela *Cien años de soledad*, el cual cuenta sucesos determinantes a partir de una experiencia particular de Aureliano Buendía: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez, 2007, p.14). Así, la primera parte de la obra, esto es, la historia de José Arcadio y Úrsula, la fundación de Macondo, los sucesos con los gitanos y demás, están determinados por el recuerdo de una experiencia particular. La experiencia no es algo que refiera a un gran hecho histórico, sino algo particular que marca la vida del individuo. De esta manera, los lectores no encuentran en la obra de García Márquez un relato histórico sino la narración de experiencias tales que pueden ser tan comunes como la de cualquier persona.

La obra del escritor colombiano es famosa, reconocida por todo el mundo y de lectura casi obligatoria, y se ha abordado como tema de diversos estudios no solo literarios, sino también políticos y hasta científicos. Macondo se ha convertido en una referencia constante y generalizada para referirse al país de los acontecimientos increíbles, la inoperancia de la justicia, los asesinatos, los descarados robos de los corruptos. Incluso, *Cien años de soledad* ha sido una referencia constante en torno a los acuerdos de paz entre las FARC y el gobierno colombiano. Piénsese, por ejemplo, en el inicio del discurso que dio alias Iván Márquez, el 18 de octubre de 2012 en Oslo, Noruega, cuando se iniciaba el proceso que luego se instalaría en Cuba:

Hemos venido hasta este paralelo 60, hasta esta ciudad de Oslo desde el trópico remoto, desde el Macondo de la injusticia, el tercer país más desigual del mundo, con un sueño colectivo de paz, con un ramo de olivo en nuestras manos. (El País, 2016)

Así, la identificación de Colombia con Macondo no es solo una metáfora y mucho menos la mera descripción de una realidad. Sin pretender determinar aquí las intenciones de García Márquez con su obra, lo que se puede apreciar partiendo de ella en sí misma es que Macondo es una imagen o, mejor, un conjunto de imágenes que mantienen, como congeladas en el tiempo, la Historia de un territorio, que padece la epidemia del olvido, sin ser consciente de su enfermedad y que, por lo tanto, no busca una cura, sino que persigue los espejismos del progreso moderno.

Aquí se encuentra la posibilidad de pensar una obra como *Cien años de soledad* en relación con las imágenes dialécticas planteadas desde el pensamiento benjaminiano. Recuérdese que el carácter dialéctico de las imágenes radica en que se da un choque entre aquello que surge de las ruinas del pasado con las lecturas que de ellas se hacen en el presente. La novela está hecha de retazos, en este caso, imágenes de los olvidados habitantes de Macondo condenados a la soledad, y, por otro lado, un presente al que le urge acercarse al pasado en busca de los fragmentos que permitan configurar una historia cuya posibilidad de futuro sea la construcción de paz. Así, cada lector es consciente de que leer *Cien años de soledad* no es leer la historia de un pasado objetivo, pero parece que el velo que se ha impuesto sobre la propia realidad no permite una lectura más allá de la genialidad de García Márquez y del nombrado realismo mágico, una lectura que permita captar e interpretar las imágenes que, en virtud de su carácter intempestivo, pueden ser actualizadas constantemente. Una de estas imágenes es la que aparece al final de la obra:

Antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 2007, p.288-289)

Esta cita es la imagen con la que se cierra la obra, la revelación de un destino ineludible justo en el momento en que se descubre que todo cuanto ha sucedido en Macondo y a los Buendía, esto es, la pena, la soledad, los muertos y la guerra, nunca transcurrió en la línea del tiempo homogéneo, sino que siempre estuvo por fuera de este. El despertar de Aureliano Babilonia al aparecer frente a sus ojos, en el instante de la destrucción, las imágenes del pasado de su estirpe, inconexas, pero más claras e iluminadas que nunca, es precisamente la ruptura que se necesita para no repetirlo y darle una nueva configuración a partir de los escombros que dejará el paso del

huracán. Así, pensar que no hay una segunda oportunidad para los vencidos es el llamado a la acción sobre el olvido que pretende imponerse, oportunidad para la efectuación concreta, no de una segunda oportunidad, sino del reclamo justo sobre la que siempre fue negada.

Debería entonces en este momento, en este instante, aparecerse la obra de García Márquez, no como lectura obligada para cumplir con las exigencias de erudición del aparato cultural burgués, sino como una oportunidad de romperlo, y que alcance ese retumbar de los tres mil trabajadores asesinados por el Estado, la explotación de la tierra hasta producir cinco años de lluvias y la pasión del amor, para aceptar en el presente la pérdida y el dolor, y hacer que vuelvan a caminar sobre la tierra los muertos que ha dejado el conflicto armado. Solo así se cumplirán los sueños de los 6.402 jóvenes asesinados por el Ejército y presentados como bajas en combate, que reportó la J.E.P. (Justicia especial para la paz) en el AUTO No. 033 del 12 de febrero de 2021.

Partiendo de allí, dejarán de aparecer las palabras de *Cien años de soledad* en discursos de promesas de un progreso que avanza inalterable devorando todo a su paso sin un freno, un destino ineludible, como el de los Buendía, tal y como sucedió en la primera firma del acuerdo de paz, llevada a cabo en Cartagena el 23 de septiembre de 2016, con las siguientes palabras de Juan Manuel Santos, presidente de Colombia en aquel entonces:

Gabo –el gran ausente en este día–, que fue artífice en la sombra de muchos intentos y procesos de paz, no alcanzó a estar acá para vivir este momento, en su Cartagena querida, donde reposan sus cenizas. Pero debe estar feliz, viendo volar sus mariposas amarillas en la Colombia que él soñó, nuestra Colombia que alcanza –por fin–, como él dijo...una segunda oportunidad sobre la tierra. (Presidencia de la República, 2016)

Aquel día se celebraba que había acabado la guerra (El Tiempo, 2016), y, no obstante, en Colombia se han seguido desatando escenarios de violencia, opresión y ataques a aquellos que siempre han sido las víctimas, los olvidados, y cuando no a ellos, sí a sus hijos, sus nietos... De aquí que sea esencial la diferenciación que hace Buitrago (2018) en torno a la paz: “La paz positiva es ausencia de violencia en sus múltiples formas: estructural, directa y cultural. Por el contrario, la noción de paz negativa alude exclusivamente a la ausencia de guerra.” (p.30). En este sentido, hablar de que “acabó la guerra” no implica la conquista absoluta y de una vez por todas de la paz, sino tan solo un logro significativo pero parcial. Así, el llamado a la redención de la memoria de los vencidos requiere de la acción constante y de las consideraciones no limitadas de las obras de arte. Por este motivo, si se quiere ahondar en las posibilidades de transformación social, se debe

seguir luchando por la construcción de un territorio desde las voces de las víctimas y desde su reconocimiento, por un país más justo, aún más después de la firma de los acuerdos con las FARC.

Se suele hacer referencia a Macondo en relación con la realidad actual del país para mencionar lo imposible y poco probable de algunos acontecimientos, por ejemplo, los millonarios robos a manos de políticos corruptos y las enormes obras de infraestructura que se convierten en elefantes blancos a medio construir, dichas menciones carecen, la mayoría de las veces, de un acercamiento a la realidad y al presente en tanto que se usa el término macondiano solo para ponerlos en el mundo de lo imaginario y de lo incomprensible. Pero lo que la existencia de Macondo y de los Buendía refiere a nuestro presente es precisamente lo contrario: una realidad que es tan compleja que no puede verse con los ojos de la razón que sueña con el auge del progreso capitalista.

Macondo está presente aquí y ahora porque, en las tierras cultivables del país, grandes terratenientes y compañías extranjeras convierten a campesinos en asalariados que fumigan los monocultivos con el producto que envenena el agua que consumen sus hijos, pero que, ante la alternativa de morir de hambre y de esperanzas rotas, eligen la supervivencia, incluso si les signifique la pérdida de su autonomía. La imagen de un pueblo que se ha olvidado de toda su historia y que parece puesto allí, en el mundo, nada más que para el día de su destrucción, resuena en la de un pueblo que sabe de fechas y de acontecimientos históricos pero que desconoce la experiencia de la muerte y de la guerra padecida por sus semejantes en el pasado. Macondo resuena aquí y ahora porque no entendemos lo que nos pasa y porque preferimos creer que esa realidad apabullante es un cuento mágico en lugar de experimentarla en su crudeza y aceptar el peso de la memoria que viene con ella. Este es el carácter intempestivo de la obra de García Márquez, que lejos de anquilosarse décadas atrás, sigue resonando para alimentar el arte que existe y persiste en el territorio colombiano.

Ahora bien, hay una gran cantidad de obras de arte que se han construido en torno a la violencia y el conflicto armado desde la firma de los acuerdos, pues basta con revisar el Informe de la Comisión de la Verdad para evidenciar diversas pinturas, esculturas, representaciones teatrales, documentales y demás que han pretendido rescatar la memoria de las víctimas del conflicto. No obstante, vale la pena resaltar la película de Laura Mora que lleva por título *Los reyes del mundo*, estrenada en 2022, con la cual se busca un acercamiento filosófico desde los conceptos desarrollados a lo largo de este trabajo. De esta manera se pretende ahondar en la búsqueda por las

posibilidades de la memoria para la redención de las víctimas del conflicto armado a raíz de las potencialidades de la filosofía y la obra cinematográfica.

### **La experiencia de los vencidos y la posibilidad de las imágenes**

*Los reyes del mundo* es una película que narra una parte de la vida de Rá, Culebro, Sere, Winny y Nano, cinco jóvenes de la ciudad de Medellín agobiados por la violencia, la pobreza, el despojo y el desprecio social. El argumento principal es el viaje que emprenden, hacia el municipio de Nechí, Antioquia, para tomar posesión de la tierra que pertenecía a la abuela de Rá, desplazada por la violencia del conflicto. No obstante, no se trata de una historia que siga en todo momento una secuencialidad progresiva hacia un desenlace deseado. Se trata más bien de un conjunto de imágenes que convergen en una experiencia de los márgenes de un país que ha excluido a aquellos que poco poseen. Algo muy importante de esta producción cinematográfica es que los actores no son profesionales en el arte de la actuación, pero sí son experimentados, en el arte de la supervivencia.

Lo que está en juego aquí es la experiencia de vida. Así, los protagonistas no han pasado por un proceso total de informarse sobre un hecho, o un personaje, o un estilo de vida, ya que sus propias experiencias ante la existencia los pone en un lugar en el cual su tarea no era interpretar lo que no son. Y aunque, como es evidente, debían de seguir la secuencia de una situación para la elaboración del material cinematográfico, ello no significa que suprimieran su forma de ser en la vida para responder a las exigencias de grabación. De hecho, desde el equipo de producción se señaló que a los actores nunca se les compartió el guión, sino que ensayaban a partir de situaciones que los sumergieran en las emociones y los hechos (El Colombiano, 12 de octubre de 2022).

A este punto, resulta esencial retomar las palabras de Löwy (2003), a propósito del sentido de la experiencia en Walter Benjamin: “Las víctimas de la civilización urbana [no] conocen ya la experiencia auténtica (*Erfahrung*) fundada en la memoria de una tradición cultural e histórica, sino únicamente la vivencia inmediata (*Erlebnis*)” (pp.29-30). Y esto es importante ya que los *Reyes del mundo* presenta la posibilidad de darle a la mera vivencia de la ciudad, un lugar en la experiencia por vía del arte, y, fundar así una memoria, no de la espectacular e innovadora ciudad, sino de la vida de aquellos que viven en ella totalmente marginados. La tradición cultural e histórica que se le ha negado a Rá y a sus compañeros, encuentra un espacio de reproducción y existencia

en la técnica del cine. Su tradición no está en el abolengo de apellidos o en el genio empresarial paisa, sino que nace del despojo del que fue víctima su abuela, pues el joven sabe que tiene sus raíces y su corazón en una *tierrita* lejana en el municipio de Nechí que heredó de ella y a la que no ha tenido derecho debido a la guerra. En este sentido, las acciones de Rá y sus compañeros no se fundamentan en una vivencia inmediata en busca de cierto placer o satisfacción, sino que apuntan a un ideal que conecta tanto su pasado como su presente, esto es, los recuerdos y acciones de sus abuelos y los deseos de construir una vida digna.

Téngase presente que la película no narra, en sentido estricto, la vida de los protagonistas, con lo cual sólo sitúa al espectador en una acción concreta, dejando espacio a la imaginación para establecer conexiones entre lo acontecido y lo que ocurre en el tiempo presente. Por tanto, el propósito no es transmitir una historia de vida, sino narrar una experiencia concreta, a saber, la experiencia de la lucha por conquistar una vida digna desde la nada absoluta, desde el despojo y el olvido. Así, se evidencia que lo que se busca, desde los conceptos de Benjamin (1993), “no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); [sino sumergirse] en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen” (p.127). En este sentido, la narración de la película lleva en sí misma la huella de la experiencia de sus personajes.

Así mismo, se observa que las pasiones y afectos son determinantes en el desarrollo del filme. Hay múltiples escenas en las que se observa a Rá, Winny, Sere, Culebro y Nano, pasar de una esperanza y felicidad absolutas a una profunda tristeza, decepción, rabia y frustración, lo que deja entrever que su sentir es transversal a toda la experiencia. Piénsese, por ejemplo, en un momento como aquel en que Rá recibe la noticia del fallo judicial a su favor, en el que se le reconoce como legítimo heredero de una tierra en Nechí, por parte de su abuela desplazada. La reacción de Rá y sus compañeros es de absoluta esperanza e ilusión, y tanto es así que el hecho de que aquella noche no tuvieran tan siquiera un lugar en donde dormir pasa a un segundo lugar de importancia.

Otra imagen es aquella que muestra el momento en que Rá llega con los respectivos documentos, manchados, arrugados y casi deshechos por la travesía del dolor, ante la oficina administrativa en Nechí, un municipio ubicado en el bajo cauca antioqueño, y en la cual recibe la noticia de que, aunque es el legítimo heredero de la tierra, se ha impuesto una demanda sobre ella y se le recomienda conseguir un abogado para continuar la lucha jurídica. Esta escena está impregnada de un patetismo profundamente amargo en tanto que demarca la dificultad de la lucha

de los olvidados contra un sistema que se muestra implacable al no dejar que se levanten ni un poco para pronunciar un grito de lucha. Es evidente que, en medio de unas ropas desaliñadas, viejas, gastadas y unos documentos casi deshojados, símbolos de la pobreza y de la opresión, no hay medios para empezar un proceso jurídico que requiere de una inversión económica.

Se trata entonces de experiencias, imágenes que aparecen en la película y que muestran la relevancia de las emociones, negativas o positivas, en el transcurso de la obra, las cuales determinarían por completo los caminos de los personajes. Esto permite retomar uno de los temas principales señalados al inicio de este trabajo: el problema de la pobre experiencia. A través del texto *Sobre el programa de la filosofía venidera* (2001), se hizo mención a la crítica que Benjamin realiza a la concepción moderna de experiencia, la cual ponía al sujeto en un lugar abstracto y que lo limitaba a una acción meramente cognoscitiva frente a la realidad. De esta manera, si tal y como señala Amengual (2007), la experiencia que puede llegar a ser contingente, como bien serían los afectos, tiene en el fondo un lugar decisivo para la vida de las personas, entonces podría afirmarse que *Los reyes del mundo* rescata profundamente este sentido de la experiencia que traspasa los límites de un simple acto de conocer. Así, es claro que el viaje de Rá no se trata de conocer los hechos exactos que dieron lugar a su presente de joven sin futuro, ni conocer la razón del desplazamiento de sus abuelos, ni mucho menos conocer cuál es el procedimiento legal para recuperar su tierra, ¡no!, su proceso de conocer el mundo se da a través de la experimentación propia de su realidad: sus deseos, frustraciones, alegrías, tristezas y demás. En este sentido, la experiencia de conocer su realidad es la experiencia de su trasegar en el mundo.

Por otro lado, hay un hecho importante en la forma de *nombrar* a través de los personajes, pues piénsese en el hecho de que Rá siempre se refiere a los otros como sus hermanos, y no se trata de algo banal, pues es insistente en ello; la escena en que éste conversa con el anciano que la gente cree loco lo muestra con claridad, pues no se trata de que Rá busque construir una nueva vida de una forma premeditada; tan solo busca, la realización de un sueño de retorno a la vida digna, tranquila y autónoma que heredó de su abuela desplazada por el conflicto armado, para él y sus hermanos, que son tal cosa en virtud no de la sangre sino de las memorias que las experiencias juntos les han permitido construir. Se trata de la experiencia de los vencidos que los atraviesa y une en una lucha que parte de la ilusión y la esperanza de paz y dignidad. La vida de estos personajes está atravesada pues por una facultad que, según Benjamin (2001), es arrebatada por la modernidad y el capitalismo, se trata de “la facultad de intercambiar experiencias” (p.112). Así, la vida de estos

reyes del mundo es compartida a través de un vínculo fraterno que se teje en virtud de una tradición que no se encuentra en los abultados libros de historia, sino que se manifiesta en su presente, en sus vidas, en la dolorosa condición de no tener nada, ni siquiera un futuro.

Este es el sentido de la experiencia (*Erfahrung*) que atraviesa *Los reyes del mundo*, alejado de la mera vivencia (*Erlebnis*) y del sujeto abstracto que solo mira el exterior y no su interior, una experiencia que se construye en tanto que requiere de la praxis del sujeto, a la vez que de la narración que tiene lugar en la película en sí misma abre la posibilidad al espectador de compartir aquellos acontecimientos desde la experiencia de la obra de arte, no lejana e incomprensible, sino cercana y propia. Parece que ante la épica travesía de *Los reyes del mundo* lo que no se debe hacer es callar y someterse a un sistema que quiere que los vencidos sean siempre vencidos, sino que, semejante injusticia exige la búsqueda de una nueva realidad, partiendo del vínculo entre aquel pasado de raíces culturales y los deseos propios del presente. La imagen que vincula el pasado y el presente es la imagen de un sueño compartido, algo que ha sido arrebatado pero que, a la vez, no deja de tener la huella del anhelo colectivo; es la historia y la memoria que ha sido acallada.

El desarrollo de esta película se da en un contexto legal específico: la ley 1448 de víctimas y restitución de tierras tras los Acuerdos de Paz. Muchos confiaron, incluidos los protagonistas de la película, en que era el momento de “una segunda oportunidad sobre la tierra”, sin embargo, se ve que la violencia estructural sigue latente y azotando a aquellos que siempre han sido oprimidos, pero que, además, no se ha dado ni siquiera el fin efectivo de la guerra porque, al final, la única causa de esta no era la existencia de la guerrilla de las FARC, sino la desmedida ambición que sólo reconoce la importancia del capital y que arrasa la tierra y toda la vida en ella. El municipio de Nechí ha sido desde hace mucho tiempo un lugar donde la guerra no perdona a los que no tienen nada y lo es ahora porque la explotación minera no deja lugar para los sueños de Rá y sus hermanos, sólo hay sitio para el oro. De aquí la importancia de no dar nada por sentado o terminado y seguir actuando en un territorio que exige, con cada muerte que produce la injusticia, la redención de sus víctimas. Así, la película de Laura Mora es una de estas acciones que, por medio de la experiencia artística, recupera la voz de aquellos que han sido y siguen siendo silenciados.

Ahora bien, también se ha hablado de que para Benjamin el tema de la memoria apunta, en esencia, a una acción, esto es, a la rememoración o la praxis de evocar lo pasado con vistas a salvarlo y no a inventarlo. En este sentido, la obra de la directora colombiana, a pesar de que muestra un contexto histórico específico, no cuenta una historia que informe sobre los

acontecimientos en torno a la política de la restitución de tierras a las víctimas del conflicto armado, es decir, no informa sobre un hecho concreto; por el contrario, muestra los despojos y las ruinas de un país acuciado por la violencia a través de la experiencia de un grupo de jóvenes que sienten y reconocen el olvido que ha definido sus vidas, de aquí que resulten de suma importancia sus palabras:

El tema de las tierras es el punto neurálgico del conflicto colombiano, es su principio, está arraigado a las tierras, es una gran deuda histórica. Creo que es una metáfora del país, pero también siento que puede serlo del mundo, de un sistema capitalista que estamos viviendo en su versión más salvaje. La extracción, el calentamiento global, las violencias... Cada vez más gente está siendo expulsada, empujada a los extramuros y se está viendo obligada a moverse. Siento que es una película que también habla de una migración interna, pero que no deja de ser un movimiento para sobrevivir o para estar mejor. (ElDiario.es, 18 de marzo de 2023)

La película es imagen de una realidad que ha estado tan presente en el pasado como hoy en día, una imagen llena de injusticias y violencias que, gracias al arte, pueden ser expresadas y extraídas de la unicidad historicista que las condena a no dar lugar a la rabia, al dolor y a no ser sentidas como lo que son, la memoria de todos los colombianos. Ahora, considérese un fragmento de los inicios de la película: el momento en que Rá obtiene los papeles de la reclamación de la tierra y que ahora le pertenece a él. En ese momento se ve la fotografía de la casa y el terreno de su abuela, pero no se trata de un recuerdo detallado o, mejor dicho, no se trata de la *memoria voluntaria* que Benjamin (1991), partiendo de la obra de Proust, critica por su simple acción de catalogar y memorizar detalles de un conjunto. No puede ser esto debido a que Rá nunca ha estado antes allí, pues es su abuela quien fue desplazada, y sin embargo esto no limita al personaje para saber y sentir que debe *volver*. Y se trata de volver porque lo que lo conecta con aquella vieja casa no es un recuerdo del que haya inventariado pequeños detalles de información, sino una conexión con su pasado, el que comparte no solo con su abuela sino también con todos los desposeídos, esto es, una *memoria involuntaria* que le hace imaginar su conexión con sus ascendentes: Rá se siente perteneciente a un lugar, aunque no pueda recordarlo. Esta idea cobra más sentido si se compara con la parte en que Rá, Winny y Sere llegan, al final de la película, a su tierra prometida, convertida la casa ahora en ruinas, y en la que solo se observa un trozo de pared apenas de pie. Y, no obstante, en los ojos de los personajes no se ve ningún gesto de decepción, sino que, antes bien, comienzan

a celebrar eufóricamente el *regreso* a aquello que les pertenece. Y es así puesto que, como se ha mencionado, no es un recuerdo voluntario lo que ata a Rá a aquella tierra: no esperaba encontrar los detalles que le brindaba la fotografía que conservaba sino la renovación de su esperanza por medio del redescubrimiento de su pasado en ese presente de felicidad. En este sentido, rescatar las ruinas no es para estos reyes del mundo encontrar o reedificar la casa del terreno en Nechí, sino redimir y dignificar su memoria y la de su familia, la de antes y la que son ellos mismos ahora, por medio del regreso al lugar que, por su conexión histórica y cultural, les pertenece. Este es el propósito de este viaje, a saber, no dejar perder en el olvido de la violencia y la opresión el legado que es suyo.

Ahora bien, anteriormente se habló de la importancia que Benjamin veía en el arte surrealista, pues en este se rescatan los elementos que para la industria capitalista resultan olvidados e inútiles. En este tema se ahondó, en el segundo capítulo, a la vez que se comentaba la estructura de *Pequeña historia de la fotografía* (1971). En lo que respecta a *Los reyes del mundo*, sus escenas se muestran a través de una constante interpolación de imágenes, siendo la mayoría de ellas sobre personas y lugares que generalmente han sido olvidados por los relatos de los medios masivos de comunicación y el aparato cultural burgués que los sostiene, al menos en lo que respecta al contexto del conflicto armado. Así, la película inicia con unas tomas de un sector de la ciudad de Medellín conocido como Prado Centro, el cual resulta ser un espacio marginado de la ciudad en tanto que la mayoría de población que allí se encuentra son habitantes de calle. Aun así, la imagen que presenta la película, al inicio, es tal sector, pero sin la presencia de ninguna persona, lo cual resulta sumamente extraño, sobre todo para los habitantes de Medellín, pues esta suele ser una zona de constante caos y movimiento.

Quizás pueda pensarse que la intención de estas primeras tomas sea evidenciar la soledad y el olvido, no del sector en cuanto tal, sino de las personas que lo habitan: aquellos seres humanos marginados, excluidos o simplemente ignorados porque no representan la imagen ideal de lo que, según la hegemonía, debe ser Medellín. Allí es donde se presentan al espectador los protagonistas del filme. Así se marcaría el inicio de un discontinuum de imágenes que fácilmente podrían contar como deshechos en la cultura colombiana: un hostel en Prado Centro, un viaje en bicicletas casi deshechas pegadas a un camión, un burdel en una zona rural, un momento de *descanso* mientras se pasa hambre, frío y tristeza en medio de la selva; una conversación con un anciano loco mientras miran hacia la cordillera, una protesta de tres jóvenes que paraliza la carretera de Nechí con llantas

y objetos quemados, y, al final de la obra, los cinco protagonistas naufragando en un pequeño trozo de isla con un árbol seco. Pero ¿por qué esa imagen al final? ¿Acaso no se sabía ya que dos de ellos, a saber, Culebro y Nano, habían muerto en la travesía? Cabe pensar que quizá se trata de un recurso técnico para enfatizar en la idea de que lo que está en juego no es la secuencialidad de una historia, sino la narración de una experiencia de dolor y vejaciones; esta experiencia final parece sugerir que no importa si se ha muerto momentos antes, momentos después o si incluso se continúa vivo, pues lo que resulta realmente relevante es señalar que las condiciones de vida, cuando están delimitadas por la opresión y la violencia, llevan al sujeto a ser un náufrago en un trozo de tierra estéril rodeada por las feroces aguas de los poderes dominantes.

Estas imágenes son fragmentos de ruinas porque representan diversos elementos de lo que ha sido olvidado en el territorio colombiano: la tierra y las víctimas del conflicto. Podría decirse entonces, retomando el concepto de *alegoría* de Walter Benjamin, que estas ruinas están aquí para construir con ellas la memoria de lo que hemos perdido, a saber, una parte de nuestra humanidad con cada vida aplastada por la maquinaria del progreso amarrada a la horrorosa lógica de la guerra. A través de la técnica y del montaje estos fragmentos son arrebatados del olvido para ser mostrados, exhibidos y ensamblados en la película de una forma concreta. Así, como se ha mencionado, allí no se cuenta una historia objetiva ni lineal, pues ni siquiera se plantea un inicio claro ni un final explicativo, dejando así la posibilidad de reorganizar nuevamente las imágenes que han sido presentadas. A esto se suma la particularidad de que hay constantemente un elemento irruptivo en la película, se trata de un caballo blanco que aparece ante la vista de Rá en diversos espacios por los que este pasa. Podría pensarse que se trata de un simbolismo hacia la esperanza, la paz y la libertad, pero lo que resulta claro es que cada que éste aparece, el espectador y el mismo protagonista interrumpen la consecución de los hechos. Se trata de una suerte de alarma que recuerda tanto al personaje como al espectador que aquello que tiene enfrente no es una historia sino una experiencia de la obra de arte, esto es, algo que debe afrontar por sí mismo y que no posee necesariamente un final anhelado.

Se señaló que las imágenes cobran un sentido dialéctico cuando aquello que evoca la ruina del pasado choca con la lectura que de ella se hace en el presente, abriendo así el campo para una transformación tanto de lo uno como de lo otro. Así, en este punto podría decirse que hay diversas razones para pensar el desarrollo de la película como la posibilidad para mostrar el carácter dialéctico de las imágenes: los recuerdos involuntarios de Rá en relación con su presente, la

conexión entre la tradición de los personajes con la acción de lucha por encontrar un mejor futuro, y las escenas de las personas y lugares olvidados del territorio colombiano con la violencia que aún hoy resuena en ellos. Así mismo, el espectador que ve y escucha la narración de los personajes se pone de frente a una historia que, al igual que la de Macondo, no pertenece, en sentido estricto, a alguien que se pueda señalar y delimitar, y, sin embargo, ¿cómo no reconocerse en aquello que se narra? ¿Cómo no ver el pasado compartido con el dolor de estos jóvenes olvidados de los sectores marginados de Medellín y que constantemente evadimos? ¿Cómo no verse en una lucha contra la injusticia social?

La técnica utilizada en la película nos acerca a la realidad, narrándola no desde una supuesta objetividad, sino desde de las subjetividades y emociones que están en juego en la escena, tanto las de los personajes como también las del espectador. Una escena o imagen que refleja esta capacidad de la técnica es aquella en que Rá, Winny y Sere encuentran una pequeña casa y se acercan pidiendo indicaciones para llegar a su tierra prometida, allí se encuentran con dos personas mayores, un hombre y una mujer, que al ver la fotografía que lleva Rá, les dan algunas pistas de su ubicación. Mientras el diálogo tiene lugar, la cámara los abandona e inicia un recorrido por el interior de la casa, mostrando que está completamente abandonada, pues no hay un comedor limpio, una cocina disponible y mucho menos un cuarto habitable. Se trata de una escena de ensueño que pone al espectador frente a la imagen del olvido: es pues una manifestación de esta idea abstracta en la vida cotidiana de dos seres humanos sumidos en la soledad. Muy probablemente así lucía la casa de los Buendía, cuando Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula, en medio de la amorosa y penosa espera de su hijo, eran testigos de cómo la casa era completamente consumida por la plaga de hormigas y el moho, como si allí no viviera nadie. Es por esto que la escena mencionada resulta particular, pues parece ser la imagen más clara en la película en la que el pasado y el presente se tocan en un instante: los ancianos y Ra, el nieto de una mujer despojada de ese mismo territorio. Resulta plausible pensar que es en este punto donde la película recupera, con mayor fuerza, el sentido de la rememoración benjaminiana, pues se deja ver que no es una pareja de ancianos cualquiera: han surgido, a manera de evocación, de las ruinas para un encuentro anhelado, la cita inaplazable que tienen con Rá y sus hermanos. Su aparición como evocación rememorativa evidencia que el pasado que está condenado a ser un peso muerto, en realidad vive y puede ser transformador cuando es redimido por el arte a través de su técnica en forma de memoria.

No se trata de afirmar, en todo caso, que Laura Mora y Gabriel García Márquez tuvieran la intención de crear imágenes dialécticas con sus obras; en su lugar, lo que se ha buscado es resaltar la necesidad de comprender el arte desde una mirada filosófica que permite ver en algunas imágenes la potencialidad para redimir a los vencidos. En los *Reyes del mundo*, al igual que en *Cien años de soledad*, no hay lugar para una segunda oportunidad sobre la tierra, porque la condena de los Buendía y la de Rá y sus hermanos sigue siendo la misma, la soledad que resulta de la epidemia del olvido y que impide, no el surgimiento de esa segunda oportunidad, sino la construcción de la primera, la necesaria, la negada, la de darle cabida en la realidad a todos esos sueños y esperanzas de una vida digna y un mundo más justo, los cuales han sido aplastados por la barbarie de la guerra y la violencia. No obstante, lo que prevalece es el sentido de la lucha por redimir la memoria de todos aquellos que han sido acallados.

## Conclusiones

Se ha planteado, desde el inicio del trabajo, que la redención de la memoria de los vencidos no implica, en sentido estricto, un enfrentamiento contra el olvido en cuanto tal sino una lucha contra otras memorias o, mejor dicho, contra otros discursos, los cuales aparecen, en principio, como inalterables en virtud de su supuesta validez social, mediática y científica. Redimir la memoria de los vencidos conlleva entonces a una lucha contra aquellos relatos que los poderes hegemónicos quieren hacer prevalecer como los únicos verdaderos. Es este el marco en el que se han construido los párrafos que sostienen este escrito, pues la pretensión no ha sido esclarecer verdades en torno al conflicto armado o al proceso de paz, sino mostrar la posibilidad crítica de la filosofía para penetrar en lo anquilosado, analizarlo y desarmarlo, y dejar así en evidencia que aquello que se muestra como lo único posible, no es más que uno de los múltiples paradigmas desde los cuales algo puede ser comprendido.

El historicismo, la manipulable información, los poderes dominantes y el fantasmagórico proceder del sistema capitalista, han contribuido a forjar una visión del conflicto armado que ha dejado por fuera de esta construcción un conjunto de ruinas y escombros. Estos desechos han sido, en gran medida, las experiencias de las víctimas del conflicto armado colombiano. Sus subjetividades han sido suprimidas para convertirse en cifras y generalidades de los problemas que subyacen a la guerra, el desplazamiento forzado, la pobreza, la violencia, entre muchos otros. Con el paso del tiempo, estas ruinas fragmentarias han permanecido como una tradición negada que vive solo a través de los cuerpos de quienes han padecido directamente el horror de la violencia, de las personas que las encarnan, mujeres y hombres que son refugio de una memoria colectiva que exige su reconocimiento y su redención. Es precisamente el arte en la particularidad de sus obras una de las formas para que esas memorias y pasados desmembrados alcancen su carácter transformador, haciendo posible lo imposible, esto es, la realización de todas esas formas de experimentar la vida y la realidad que no siguen la lógica consumista y destructiva del capitalismo.

Lo que se ha sugerido, por medio de las ideas aquí desarrolladas, es que hay una gran potencialidad en la filosofía para trabajar con estos fragmentos de la historia. En este caso, claramente no se ha pretendido retomar cada ruina de cada víctima que ha dejado el conflicto, ni mucho menos cada obra de arte que ha buscado retratar la memoria, lo cual sería una tarea inabarcable, sino que se ha tratado de mostrar los otros ángulos, imágenes y perspectivas que

pueden vislumbrarse en los retazos para comprender de una forma más amplia y crítica la realidad del territorio colombiano. Así, lo que se ha hecho es tomar en nuestras manos algunas experiencias rotas y dispersas que muestran en sus imágenes dos obras de arte, para observarlas con detalle desde los lentes de Walter Benjamin.

Nuevamente, se aclara que no se ha hecho un análisis en un sentido positivo, es decir, con la intención de esclarecer verdades; sino más bien mostrar el carácter negativo del proceder filosófico. Es en este sentido que Benjamin nos ha enseñado, de una forma que hemos relacionado como deconstructiva, a desmontar y volver a darle forma(s) a los discursos y a los elementos que permanecen en el pasado, pero que aún conservan de manera latente su capacidad para transformar y ser transformados. En este sentido, si se ha vuelto a una obra como *Cien años de soledad*, no es porque sea un referente universal, sino porque en ella, y en su pasado, late aún la realidad del presente, que proclama un cambio en medio de las palabras de García Márquez. De igual forma, la película de Laura Mora no es importante solo por su carácter de denuncia, sino, sobre todo, por las posibilidades que abre para pensar de manera crítica nuestro contexto. Y estas posibilidades de aprehensión crítica han sido posibles gracias a la filosofía, la cual, no siendo la única vía para transformar el mundo, sí que abre ampliamente el camino para pensar de diversas maneras la reconstrucción de nuestra sociedad.

Se ha aclarado que, para Benjamin, la memoria es, ante todo, una praxis. Ese es el sentido de la rememoración o *Eingedenken* que subyace en la obra del filósofo berlinés, por lo cual, este trabajo, siendo consecuente con las ideas del autor que lo ha posibilitado, solo puede buscar sugerir eso, una praxis, una acción: la acción de ir a las obras de arte para desmontar el aparato cultural que le rinde culto al capital, sacarlas de esa sistematización y ponerlas a disposición de la memoria de los vencidos. La revelación de una experiencia (*Erffahrung*) que permita conectar con otros seres humanos puede venir de cualquier lugar u objeto: un catálogo antiguo, un juguete olvidado, muebles empolvados, pero la apuesta aquí es por la literatura y el cine, *Cien años de soledad* y *Los Reyes del mundo*, porque tal y como se ha intentado presentar en el trabajo, en las imágenes que en estas obras se desarrollan, a través de la técnica y de la forma misma que toman, se aprecia la ruptura del continuo transcurrir del tiempo homogéneo y se suscita en el espectador el deseo de detenerse para experimentar lo que el flujo desmedido de información y la vida acelerada en el capitalismo han imposibilitado: el dolor, la pérdida y la rabia por los cuerpos torturados sobre los que se erige el progreso.

Ante todo, este escrito es una invitación al trabajo *negativo*, antes que a la afirmación de lo positivo. Por supuesto, este proceder negativo no consiste en una descalificación arbitraria de las cosas, pues también se ha mostrado cómo todo proceso de deconstrucción requiere procesos alternativos de montaje, pero esta vez, sin oprimir y con la intención de abrir otras posibilidades honestas para el conocimiento. De esta manera, si le creemos a la tradición y entendemos la filosofía como amor a la sabiduría, se entiende que este amor no implica una posesión sino más bien una tendencia, es decir, una acción, un rodear la verdad, más nunca apresarla. Así pues, la filosofía misma sería una posibilidad abierta y constante, y no un hecho acabado, verídico y cerrado; tal espectro filosófico y sus posibilidades de la construcción de conocimiento en torno a las memorias acalladas en lo que al conflicto armado se refiere es lo que ha pretendido desplegarse con este trabajo.

Finalmente, cabe señalar que, si se han retomado estas obras del cine y la literatura, no ha sido por una cuestión arbitraria o una pretendida objetividad, se trata de una manera de dejar la huella de mi propia experiencia en el escrito, porque primero el arte, antes que la filosofía, me mostró la complejidad de la realidad que comparto con otros. *Cien años de soledad* y *Los reyes del mundo*, junto con mi formación filosófica, me han llevado a reflexionar y escribir sobre la memoria de las víctimas de la violencia en mi país como una necesidad acuciante; asimismo, no quedaría más que esperar que el presente trabajo pueda sugerir un camino a algún lector, un camino que lo lleve, a su vez, quizás, a marcar sus propios pensamientos y experiencias en la escritura, porque tal y como lo señala Walter Benjamin (2004) “la persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe” (p.30).

## Referencias

- Abadi, F. (2013). Doctrina y tradición en el pensamiento temprano de W. Benjamin. Un capítulo relegado en el estudio de su recepción de I. Kant. *Ideas y valores*, vol. 62, (152), pp.160-181.
- Amengual, G. (2007). El concepto de experiencia: de Kant a Hegel. *Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fé* (15), 5-30.
- Benjamin, W. (1971). Pequeña Historia de la Fotografía. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (1974). *Escritos Recopilados [Gesammelte Schriften] I.I*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y Pobreza. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (1991). Über einige Motive bei Baudelaire, in *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I*. Suhrkamp.
- Benjamin W. (1993). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus.
- Benjamin, W. (2001). El Narrador, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. (Trad. Roberto Platt). Taurus.
- Benjamin, W. (2001). Sobre el programa de la filosofía venidera, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. (Trad. Roberto Platt). Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *El Autor como Productor*. Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2006). El origen del “Trauerspiel” alemán. En *Obras I. Vol I*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2006). «Las Afinidades Electivas» de Goethe. En *Obras I. Vol I*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2007). Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura. En *Obras. Libro II/Vol I*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*. Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2013). Desenterrar y Recordar. En *Cuadros de un pensamiento*. Ediciones Imago Mundi.
- Brecht, B. (2017). *Poesías*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Buck-Morss, S. (2014). *Walter Benjamin, Escritor Revolucionario*. La Marca Editora.

- Buitrago Pedraza, J. D. (2018). *Cien años de soledad y el proceso de paz con las FARC-EP: La construcción de un discurso de nación en tiempos de incertidumbre*. [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/36122/Cien%20A%C3%B1os%20de%20Soledad%20y%20el%20proceso%20de%20paz%20con%20las%20FARC-EP%20la%20construcci%C3%B3n%20de%20un%20relato%20de%20naci%C3%B3n%20en%20tiempos%20de%20incertidumbre.pdf?sequence=4>
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península.
- Comisión de la Verdad. (2022). No Matarás: Relato histórico del conflicto armado interno en Colombia. En *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*.
- Díaz Quintero, J. P. (2021). La fuerza constructiva y redentora de la rememoración en Walter Benjamin a propósito de las memorias sobre la violencia en Colombia. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 4(125), 1-20.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- El Colombiano. (12 de octubre de 2022). Ellos son “Los reyes del mundo”. <https://www.elcolombiano.com/cultura/conozca-a-los-actores-de-los-reyes-del-mundo-FE18855671>
- El Diario. (18 de marzo de 2023). *Los reyes del mundo, una película para “sobreponerse a la violencia en Colombia con belleza”*. [https://www.eldiario.es/cultura/cine/reyes-mundo-pelicula-sobreponerse-violencia-colombia-belleza\\_1\\_10042918.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/reyes-mundo-pelicula-sobreponerse-violencia-colombia-belleza_1_10042918.html)
- El País. (24 de agosto de 2016). Discurso de Iván Márquez de las Farc durante el inicio de diálogos de paz en el 2012. *El País*. <https://www.elpais.com.co/proceso-de-paz/discurso-de-ivan-marquez-de-las-farc-durante-el-inicio-de-dialogos-de-paz-en-el-2012.html>
- Espinosa Moreno, F. (12 de junio de 2020). *Guadalupe Salcedo y la historia de los incumplimientos a la paz*. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. <http://centromemoria.gov.co/guadalupe-salcedo-y-la-historia-de-los-incumplimientos-a-la-paz/>
- García Márquez, G. (2007). *Cien Años de Soledad*. Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://apoyoeducativoprofesofia.files.wordpress.com/2020/04/cien-anos-de-soledad-edicion-conmemorativa-gabriel-garcia-marquez.pdf>
- Gavilán, L. (2011). Historia y Literatura en Walter Benjamin, una aproximación metodológica. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata,

- Argentina. En *Memoria Académica*.  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2423/ev.2423.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2423/ev.2423.pdf)
- Han, B. C. (2012) *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Siglo Veintiuno Editores.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la Razón Pura*. Fondo de Cultura Económica.
- Larrosa, J. (2013) *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica.
- López, N. (2013). El principio del montaje en Walter Benjamin. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura* (6), 1-13.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Fondo de Cultura Económica.
- Luelmo Jareño, J. M. (2007). La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica. *Escritura e imagen* (3), 163-176.
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas. Vol. I. Escritos de juventud*. Madrid: Tecnos.
- Presidencia de la República. (9 de 26 de 2016). Presidencia de la República. Recuperado el 23 de 11 de 2017, de Presidencia de la República: <http://es.presidencia.gov.co/discursos/160926-Palabras-del-Presidente-Juan-ManuelSantos-en-el-acto-de-firma-del-Acuerdo-Final-para-la-Terminacion-del-Conflicto-conlas-FARC>
- Opitz, M. y Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Las Cuarenta.
- Orwell, G. (1980) 1984. Salvat Editores. Tomado de: <https://wjccschools.org/jhs/wp-content/uploads/sites/17/2019/05/1984-Spanish.pdf>
- The Nobel Peace Prize. (2016). *El Premio Nobel de la Paz de 2016 – Anuncio*. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2023. Tue. 24 Oct 2023. <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2016/9363-el-premio-nobel-de-la-paz-de-2016/>
- RNI -Red Nacional de Información-. (2016). *Registro Único de Víctimas (RUV)*. Recuperado de <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>.
- Romero, C. (2 de agosto de 2018). 262.197 muertos dejó el conflicto armado. *Centro de Memoria Histórica*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/262-197-muertos-dejo-el-conflicto-armado/>.
- Vespucci, G. (2010). Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del Shock. *Tabula Rasa*, (13), pp. 253-272.

Zapata, R. D. (2021). *Emancipación y Redención en la Filosofía de Walter Benjamin*. Editorial Universidad de Antioquia.